# HISTOIRE DE L'ART

PENDANT

# LA RENAISSANCE

19250. — PARIS. IMPRIMERIE LAHURE
9, rue de Fleurus, 9



TÊTE DE CIRE

Imp. A. Salmon

# HISTOIRE DE L'ART

PENDANT

# LA RENAISSANCE

PAR

EUGÈNE MÜNTZ

*Conservateur de l'École nationale des Beaux-Arts*

## II

## ITALIE

## L'AGE D'OR

OUVRAGE CONTENANT

CINQ CENT TRENTE ET UNE ILLUSTRATIONS INSÉRÉES DANS LE TEXTE
TREIZE PLANCHES TIRÉES EN TAILLE-DOUCE, DEUX EN PHOTOTYPIE POLYCHROME
UNE CARTE EN COULEUR, ET VINGT-DEUX PLANCHES EN NOIR OU EN CHROMOTYPOGRAPHIE
TIRÉES A PART




PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1891



Fragment des stalles du chœur de l'église Saint-Pierre à Pérouse.

# INTRODUCTION

L'AGE D'OR DE LA RENAISSANCE. — I. CONDITIONS NOUVELLES DE LA SOCIÉTÉ ITALIENNE. — L'INVASION. — LE MACHIAVÉLISME. — II. SAVONAROLE ET LA RÉFORME. — III. DÉGÉNÉRESCENCE DES MŒURS. — PART DE RESPONSABILITÉ DE LA RENAISSANCE. — IV. RÔLE DE L'ART AU XVI$^{e}$ SIÈCLE.

> « L'età dell' oro, che così si potè chiamare, per gli uomini virtuosi ed artefici nobili, la felice età di Leone decimo[1]. »
>
> (VASARI.)

QUELLE belle et radieuse époque pour l'art italien que celle qui s'ouvre, vers 1470, avec l'apparition de Laurent le Magnifique, de Bramante et de Léonard de Vinci, et qui se terme vers 1520 à la mort de Raphaël et de Léon X! Partout éclatent la joie de vivre et le désir de consacrer la vie aux plus hautes jouissances intellectuelles; partout des idées sublimes, les sentiments les plus nobles, le charme infini de la forme, et la pureté ou la chaleur de style, l'ampleur, la plénitude, le rythme, l'harmonie, qui semblaient avoir à jamais sombré dans la ruine du monde antique. Cette équation parfaite que l'humanité cherchait

1. « L'âge d'or : c'est ainsi que l'on pouvait appeler, eu égard aux hommes de talent et aux artistes illustres, l'heureux âge de Léon X. »

depuis tant de siècles, cette réconciliation entre l'idéal et la réalité, entre l'homme et la nature, la faculté de voir tout en beau, sans cesser d'être profondément vrai et humain, c'est la Renaissance parvenue à son apogée qui les a retrouvées pour sa plus grande gloire et pour le plus grand profit de la civilisation. Les superstitions du moyen âge ont disparu l'une après l'autre, mais il reste encore de la foi dans les causes généreuses; la génération nouvelle a l'organisation aussi riche que féconde; raffinée, non efféminée, elle aime la science et la poésie, la nature, remise en honneur par le poème *l'Arcadie*, de Sannazar (1502), et les belles manières; — et à cet égard on dirait qu'une nation de gentilshommes a pris la place de la bourgeoisie parcimonieuse et prosaïque du siècle précédent; — sans apporter trop d'âpreté dans la poursuite de la fortune et sans proscrire d'autre part la rêverie, elle adore les fêtes, les tournois, les mascarades, les bals, les comédies, le luxe de la table et le luxe du mobilier ou de la toilette, mais sait à l'occasion s'affliger ou s'indigner; de même que la conscience de sa valeur ne lui fait pas oublier la vanité des choses humaines, ainsi que le prouvent tant de superbes mausolées commandés du vivant même des princes les plus orgueilleux, depuis Sixte IV jusqu'à Jules II. L'ascétisme, l'austérité, la contrition, la maussaderie, voilà peut-être les seuls sentiments qu'elle ignore. On trouve le reflet de sa manière d'être et de sentir jusque dans les formes les plus secondaires de sa civilisation. Voyez ce costume exempt à la fois de prétention et de vulgarité, cette écriture si ferme et si élégante, avec ses caractères ni trop fluets, ni trop massifs; voyez les moindres meubles, les moindres ustensiles, tout respire je ne sais quelle aisance et quelle harmonie.

Comment les formes supérieures de l'art n'auraient-elles pas bénéficié de données aussi propices et telles qu'on ne les rencontre guère deux fois dans les annales d'une nation!

Il faut relire et méditer, à ce sujet, les pages éloquentes de M. Taine dans sa *Philosophie de l'art en Italie*, et notamment le tableau que l'illustre penseur trace, d'après Balthazar Castiglione, du parfait courtisan, tel que le concevait le XVI[e] siècle, c'est-à-dire de l'homme essentiellement aimable, sensible, instruit, formé au point de vue moral aussi bien qu'au point de vue intellectuel : nous dirions aujourd'hui un « gentleman ».

Ce terme exotique, qui a reçu depuis longtemps dans notre pays ses lettres de grande naturalisation, provoque involontairement une autre comparaison : naguère, c'étaient précisément les représentants de la race anglo-saxonne, et plus particulièrement les Américains, qui avaient entrepris de détruire le culte de la forme, porté si haut par les artistes du XVI[e] siècle. L'Américanisme ne consistait-il pas, il y a peu d'années encore, à supprimer tout intermédiaire,

je ne dirai pas oiseux, mais pittoresque, pour aller droit au but, à négliger entièrement les moyens pour ne s'attacher qu'aux résultats positifs! Or si la science, d'après l'heureuse définition d'un philosophe moderne, Gioberti, est la ligne droite, l'art, lui, est la ligne courbe. Supposez un instant que la Renaissance n'ait suivi que la ligne droite, à la manière d'un géomètre, jamais les chefs-d'œuvre qui font notre admiration n'eussent pris naissance.

L'homme complet, qui sent et qui pense, qui s'intéresse à la fois aux événements du jour et à la philosophie, à l'antiquité et au Nouveau Monde, aux sciences positives et aux plus délicats problèmes de la morale, aux belles-lettres et aux arts plastiques, sans omettre la musique vocale et instrumentale, qui tient une place si grande dans la société italienne du XVI^e^ siècle, cet homme de la Renaissance, avec son goût pour la nature, le luxe, les fêtes, toutes les jouissances de l'esprit et du corps, me paraît également bien au-dessus de la race de courtisans qui peuplent le siècle de Louis XIV; il ne l'emporte pas moins en santé et en sève sur l'encyclopédiste du XVIII^e^ siècle, qui est au fond un sectaire : il a plus de liberté, plus d'âme, des convictions plus profondes, un sang plus riche et plus généreux. Il connaît l'émotion, mais sans tomber dans le genre larmoyant à la façon de Rousseau et de Greuze; il touche aux plus hauts problèmes de philosophie, mais sans afficher le scepticisme de Voltaire ou de Boucher.

Le charme qu'exerçaient l'ouverture d'esprit et l'urbanité des Italiens était extrême. Aucune nation civilisée ne pouvait s'y soustraire : savants et souverains les subirent avec volupté. L'Italie passait alors pour la patrie commune de tout homme pensant; le plus illustre des humanistes du Nord, Érasme, l'aimait d'un amour passionné : « Mon âme est à Rome, écrivait-il, et nulle part je n'aimerais mieux laisser ma dépouille mortelle. » — « J'ai quitté l'Italie malgré moi et à regret », dit-il ailleurs. — Ou encore : « Il n'y a aucun peuple qui me plaise autant que les Italiens[1]. »

Avant d'étudier les vicissitudes de l'art italien pendant une ère glorieuse entre toutes, nous devons, en historien impartial, jeter un coup d'œil sur les conditions politiques, religieuses, morales et sociales de l'Italie durant la même époque. Ici le tableau n'offre que trop d'ombres : l'affaiblissement du patriotisme et, comme conséquence, l'invasion étrangère, avec les fléaux sans nombre qui lui font cortège, les villes libres réduites en servitude, le triomphe de la politique à laquelle Machiavel a attaché son nom, une tyrannie odieuse

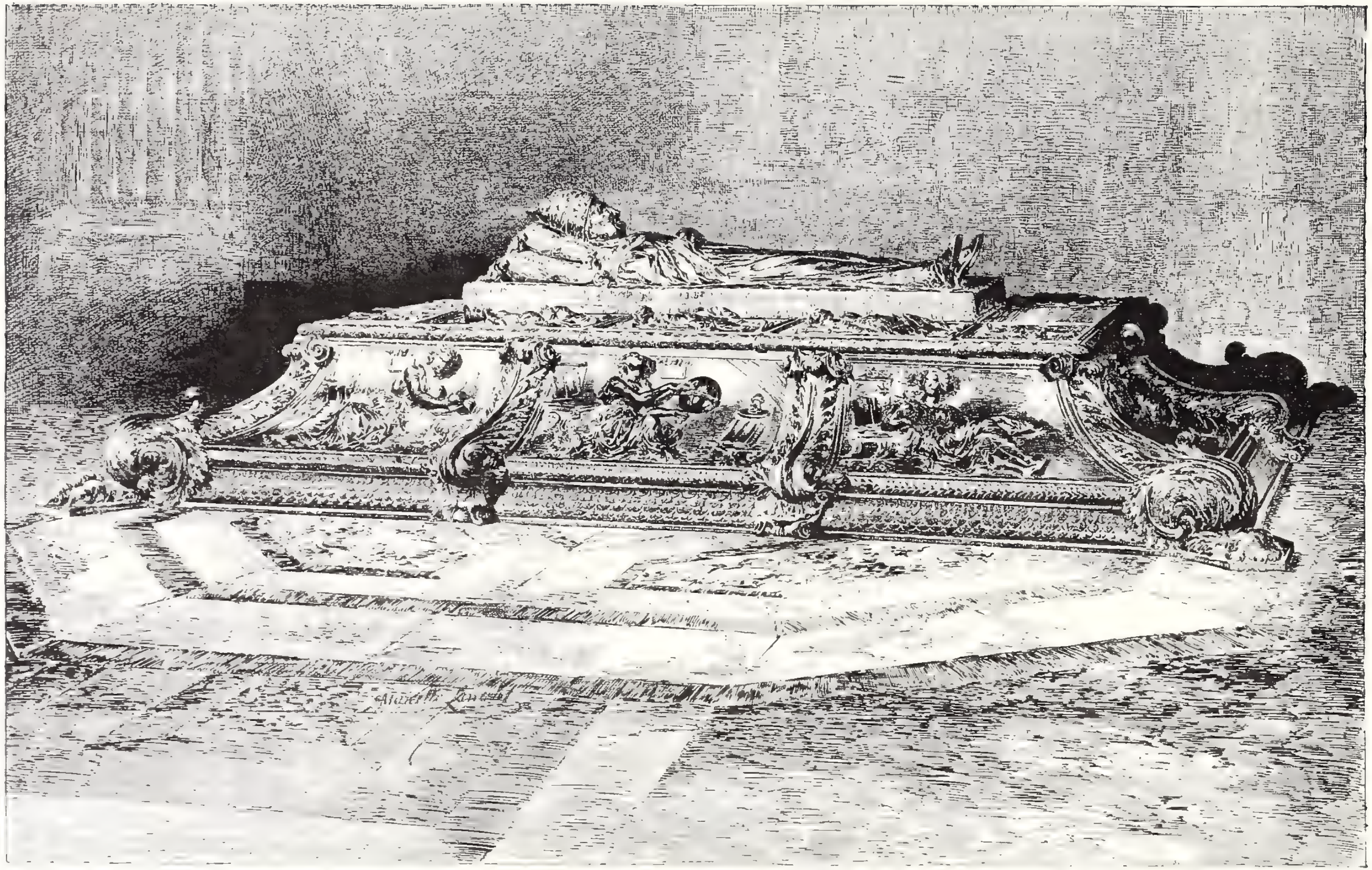
1. « Animus est Romæ, nec usque libentius hujus corpusculi sarcinam deposuero » J'emprunte ces citations à un très érudit et très élégant mémoire de M. Pierre de Nolhac : *Érasme en Italie*. Paris, 1888.

ayant pour corollaire des complots sans cesse renaissants, le relâchement des mœurs, des passions portées à leur paroxysme, que d'images attristantes, propres à nous faire douter de la mission civilisatrice de la Renaissance! Les noms d'Alexandre VI et de César Borgia, de Charles VIII, de Louis XII et de François I[er], de Ferdinand le Catholique et de l'empereur Maximilien, de Gonzalve de Cordoue et de Gaston de Foix, le traité de Grenade et la ligue de Cambrai, les batailles de Fornoue, d'Agnadel, de Ravenne, de Novare, de Marignan, le sac de Capoue, de Brescia, de Prato, voilà des noms et des événements qui réveilleront toujours dans le cœur d'un Italien les plus poignants souvenirs.



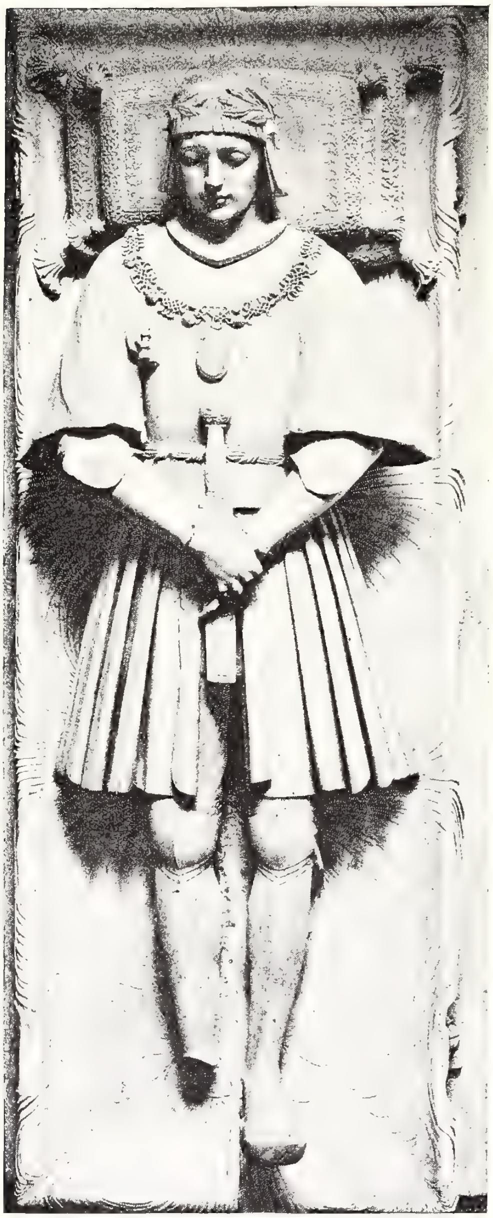
La Rêverie au XVI[e] siècle.
Fac-similé d'une gravure de Giulio Campagnola.

Et par quelle ironie du destin ou par quelle mystérieuse loi historique une époque si infortunée correspond-elle au plus magnifique épanouissement de la littérature, de la science, de l'art, à ce que l'on est convenu d'appeler le SIÈCLE DE LÉON X, et à ce que j'appellerai l'AGE D'OR, en me bornant à une période plus limitée? Par quel miracle l'Italie dégénérée, divisée, à la veille de subir le joug des Français, des Allemands, des Espagnols, produit-elle des génies tels que Christophe Colomb, Machiavel, Léonard de Vinci, pour ne point parler de tant d'hommes prodigieux qui ont brillé plus spécialement dans la poésie, dans l'érudition ou dans les beaux-arts? Ce sont là autant de problèmes dignes de solliciter et de passionner la curiosité de tout être pensant, mais des problèmes dont la solu-



Le tombeau du pape Sixte IV, par Antonio Pollajuolo. Basilique de Saint-Pierre a Rome.

tion, il est facile de le prévoir, pour l'art du moins, ne saurait que consoler et rasséréner : le rôle des artistes ne consiste-t-il pas précisément à transporter les contemporains au-dessus des tristesses du jour, à leur offrir un idéal qui serve de modèle et d'encouragement, à renouveler chez les nations vieillies le culte de tout ce qui relève et ennoblit ! Tâche enviable entre toutes, dont jamais maîtres ne se sont acquittés avec plus d'éclat que ces grands penseurs et ces grands moralistes, en tête desquels brillent Raphaël et Michel-Ange.



Statue funéraire de Gaston de Foix, par le Bambaja.
(Musée archéologique de Milan.)

## I

Ce qui frappe de prime abord lorsque l'on examine la situation générale de l'Italie vers la fin du XV^e siècle, c'est la diminution de la vitalité, qui est allée en décroissant d'âge en âge depuis les luttes des Guelfes et des Gibelins; ou plutôt cette vitalité ne s'exerce plus que dans le domaine plus ou moins abstrait des choses de l'intelligence, dans les arts de la paix. Telle est la loi commune : l'Italie a été épuisée par l'excès même de ses efforts, par l'exagération de l'esprit municipal, par ces luttes de cité à cité, si nombreuses encore au XV^e siècle. La lassitude se trahit par l'abdication générale des prérogatives et des intérêts locaux, par un souci excessif du bien-être, par le besoin d'institutions stables assurant aux citoyens la tranquillité et la prospérité matérielles, de tels avan-

tages dussent-ils s'obtenir au prix des plus grands sacrifices et au milieu des convulsions les plus douloureuses. De toutes parts s'affirme la tendance à concentrer le pouvoir, à associer les intérêts publics (« l'università degli uomini », d'après l'expression de Machiavel) sur une plus large base. En cela, l'Italie cède au courant qui s'affirme d'un bout à l'autre de l'Europe. Désormais on voit une demi-douzaine de nations consentant à se grouper sous le même sceptre, alors que cent années auparavant il eût été parfois difficile de trouver une demi-douzaine de villes consentant à obéir à un même maître. Charles-Quint règne à la fois sur l'Allemagne, la Hongrie, la Bohême, les Flandres, l'Espagne et sur une partie de l'Italie, sans compter ses possessions transatlantiques; il peut se vanter de ce que le soleil ne se couche jamais sur son empire. La France, qui avait annexé, peu de temps auparavant, la Bourgogne, la Picardie, l'Artois, la Bretagne, s'empare des Trois Évêchés et reconquiert Calais; l'Angleterre et l'Écosse ne tarderont pas à se réunir sous un seul souverain, de même qu'en Italie l'État pontifical et le grand-duché de Toscane achèvent de soumettre les villes libres ou les principautés indépendantes, ces villes libres qui avaient si mal usé de la liberté, où un parti avait sans cesse opprimé l'autre, où l'on n'avait vu que proscriptions ou meurtres judiciaires : Bologne, Rimini, Pérouse, Pise, Sienne. Il n'est pas jusqu'à la Russie qui, sous Iwan III et Iwan IV, ne transforme en un vaste empire tant d'États rivaux et ennemis.



Portrait de César Borgia.
Fac-similé de la gravure publiée par Paul Jove.

En Italie, l'invasion étrangère eut du moins ce résultat de restreindre les luttes intestines, les rivalités de clocher, les entreprises téméraires. Les derniers condottieri, les Bartolommeo d'Alviano, les Fabrizio Colonna, les Giovanni delle Bande Nere, disparaissent dans le premier tiers du siècle. C'est que, entre

les armées de belligérants tels que les rois de France, d'Espagne, l'Empereur, et devant l'effort de nations entières, il n'y avait plus place pour ces mercenaires moitié généraux, moitié diplomates, et par-dessus tout aventuriers de



L'Italienne du xv<sup>e</sup> siècle. Portrait de jeune Florentine, par Botticelli.
(Musée de Francfort-sur-le-Mein.)

la pire espèce, se guidant d'après les vues les plus mesquines, pas plus que pour les rivalités misérables de tant de villes voisines appelées à s'unir, au lieu de se combattre ou de s'opprimer.

Les rares tentatives faites pour résister à l'étranger mirent bien en évidence

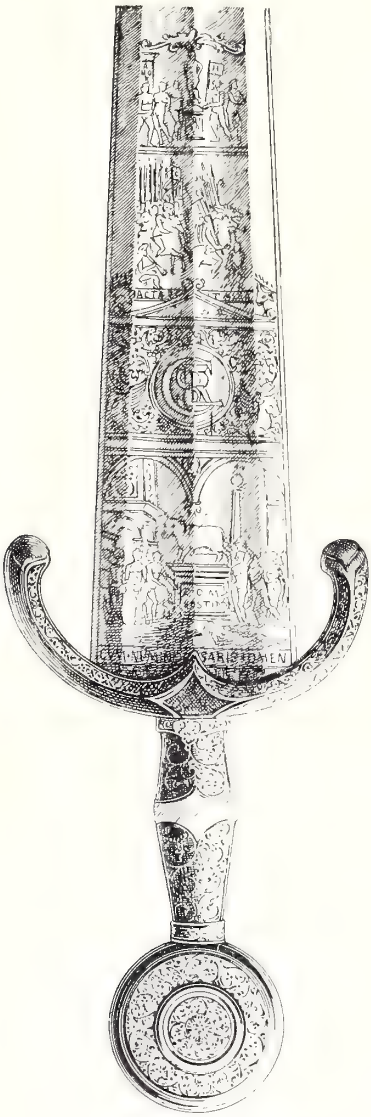
l'impuissance militaire des Italiens, quoi qu'en dise Machiavel, qui, dans *le Prince* (chap. XXVI), attribue les défaites de ses compatriotes à l'incapacité de leurs chefs, non au manque de vigueur, d'habileté, de courage, des Italiens pris



L'Italienne du XVIe siècle. Portrait de la prétendue Fornarina, par Sebastiano del Piombo. (Musée de Berlin.)

isolément (il cite à l'appui les duels ou les combats à petit nombre où, affirme-t-il, ses compatriotes l'emportent sur ceux qu'il appelle, d'après la formule consacrée, les Barbares). « Il faut bien se figurer, dit à ce sujet Edgar Quinet, qu'il n'y eut pas de résistance nationale. Personne, au XVIe siècle, n'a réelle-

ment défendu la souveraineté de l'Italie. Dès que l'Europe se présente, elle y entre comme dans un héritage vacant, domaine de l'humanité. Venise seule prend un jour pour mot de ralliement, « Italie », à la bataille de Vaïla (d'Agnadel). Mais il est trop tard; ce mot ne trouva d'écho que chez les mourants; il expira dans la mêlée. »



L'épée de César Borgia.
Collection du duc de Sermoneta à Rome.

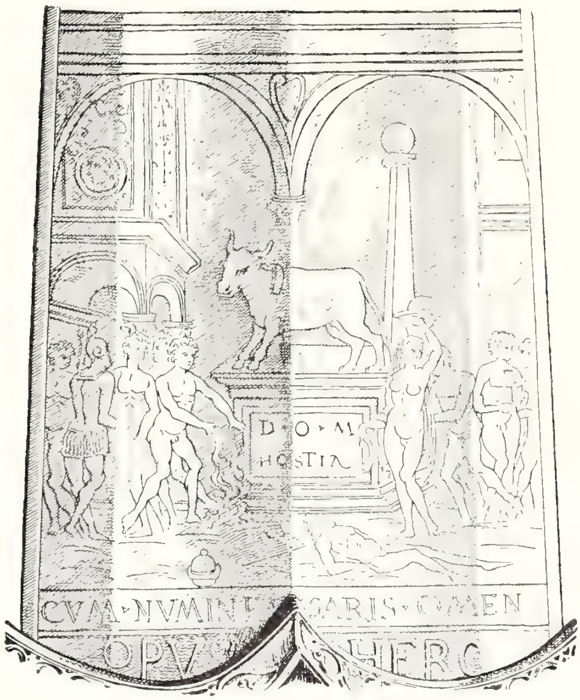
L'absence de sentiment national éclate non seulement dans la faiblesse de la résistance, dans les alliances contractées par les princes italiens avec les ennemis du dehors (plusieurs d'entre eux vont jusqu'à invoquer le secours des Turcs!), mais encore dans les manifestations littéraires. En 1494, lors de la campagne de Charles VIII, poètes et érudits rivalisèrent de bassesse pour célébrer le jeune monarque qui rouvrait, pour si longtemps, l'ère des invasions : Ugolino Verini de Florence lui dédia son poème épique *la Carliade*; Petrus Leo de Milan, ses *Discours*, *Épîtres et Épigrammes*; Marullo, Pontano, Michele Rizzo, Raffaele Brandolini, chantèrent ses exploits; le Cieco de Ferrare le porta aux nues dans son *Mambriano*[1].

Signalons du moins, pour le premier acte de cette longue tragédie, quelques exceptions honorables. Peu de jours avant sa mort, Boiardo, ayant appris l'approche de l'armée de Charles VIII, ajouta une strophe à son *Roland amoureux* pour pleurer sur l'Italie mise à feu et à sang par les Gaulois. Pietro de Ricci (Petrus Crinitus) de Florence, Antonio de Canelli de Pistoja, Tibaldeo de Ferrare, Marcello Filosseno de Trévise, dont les poésies parurent à Venise en 1507, élevèrent également la voix contre les envahisseurs, mais sans trouver des accents véri-

1. Voy. Canello, *Storia della Letteratura italiana nel secolo XVI;* Milan, 1880, p. 184 et suiv. — *La Renaissance au temps de Charles VIII;* Paris, Didot, 1885, p. 515. — Marc Monnier, *De Dante à Luther*, p. 37.

tablement vibrants, des cris partis du cœur. Sannazar ne s'honora pas moins par son indépendance.

La tendance générale, chez cette race de courtisans qui s'appelle les humanistes, est l'indifférence, plus encore que la résignation. L'Arioste lui-même prenait fort légèrement son parti des revendications de Louis XII : peu lui importait de servir un maître ou un autre : « si sit quidem hinc atque hinc non leve servitium. » Quant à ses contemporains, ils partageaient leur enthousiasme entre François I[er] et Charles-Quint. Le cri poussé par le pape Jules II (« Fuori d'Italia i Barbari ») trouva d'autant moins d'écho que cet esprit incohérent avait le plus contribué, avec Ludovic le More, à déterminer l'expédition de Charles VIII, qu'il avait ensuite été le principal instigateur de la Ligue de Cambrai, ayant pour unique objectif la ruine de Venise, et qu'enfin, pour délivrer l'Italie des « Barbares » français, il faisait appel aux « Barbares » allemands et espagnols. Lorsque, à peu d'années de là, Machiavel, patriote ardent, chercha, pour résumer dignement l'éloquent chapitre qui termine *le Prince*, quelque strophe vibrante, il se vit forcé de remonter jusqu'au XIV[e] siècle, jusqu'à Pétrarque. Répétons avec lui ces vers inspirés :




Detail de l'épée de César Borgia.

Virtù contra furore
Prendera l'arme; e fia' l combatter corto;
Che l'antico valore
Nell' Italici cor non è ancor morto[1].

Ici se pose devant nous, pour la première fois, la question inquiétante et irritante de la responsabilité encourue par la Renaissance dans les malheurs

1. Canzone IV; aux Grands d'Italie. — « La vertu s'armera contre la fureur et le combat sera court, car l'antique valeur n'est pas encore morte dans le cœur italien. »

de l'Italie. L'étude du monde antique et cette sorte de détachement philosophique, ou encore le fatalisme, qui en résultèrent, n'ont-ils pas contribué à l'éclipse du patriotisme, comme y contribue d'ailleurs tout travail purement contemplatif? On ne saurait nier que le principe même de la Renaissance ne fût favorable au cosmopolitisme. Le fonds commun des idées mises en œuvre n'appartient plus en propre à telle ou telle nation, — Italie, France, Allemagne, — il constitue un legs fait par l'antiquité à l'Europe entière. Jupiter, Apollon, Hercule, Achille, Alexandre ou César, tous ces dieux et héros, subitement rappelés à la lumière, n'ont plus de patrie spéciale : ils sont citoyens de l'Univers.



Le Condottiere au XV^e siècle.
Tableau d'Antonello de Messine. (Musée du Louvre.)

Aussi les guerres ont-elles désormais exclusivement pour base des calculs politiques, non les revendications des nationalités. A nulle époque non plus, savants, littérateurs et artistes ne s'expatrient d'un cœur aussi léger; l'indifférence avec laquelle ils quittent leur pays natal n'a d'égal que l'empressement avec lequel les ultramontains, mettant de côté leur amour-propre national, accueillent les émigrés.

Mais en remontant dans l'histoire politique de l'Italie n'y trouve-t-on pas, plusieurs siècles avant la Renaissance, l'habitude d'invoquer le secours de l'étranger? Les humanistes ont-ils été pour quelque chose dans les invasions des empereurs d'Allemagne, de Charles d'Anjou, dans tant de luttes fratricides ou tant d'alliances criminelles antérieures à l'avènement de l'humanisme? Lorsque les leçons de l'antiquité commencèrent de porter leurs fruits, le mal était fait depuis longtemps. On peut reprocher aux humanistes de n'avoir pas combattu des tendances si funestes, on ne peut pas leur reprocher de les avoir provoquées.

Envisageons maintenant, au point de vue spécial de l'Art, les conséquences de la révolution qui s'est produite dans les mœurs politiques de l'Italie.

La confiscation des forces vives de la nation italienne au profit de quelques rares privilégiés n'a pas seulement coupé les racines qui, en plongeant dans le cœur des plus humbles, faisaient affluer la sève jusque dans les moindres ramifications de l'œuvre collective : elle a encore notablement diminué les fondations dans lesquelles les municipalités mettaient jadis tout leur orgueil : hôtels de ville, hospices, monastères; tout au plus peut-on citer de loin en loin quelque monument fameux en ce genre, le Palais des Doges et les Procuraties de Venise (un des rares États qui aient conservé leur indépendance). Partout ailleurs, l'édifice qui caractérise cette phase de la Renaissance dont nous nous occupons, c'est la demeure du souverain ou des grands seigneurs, le palais ou la villa (il n'est plus question de châteaux forts, les préoccupations de défense ont disparu devant l'adoucissement des mœurs). Quelles sont en effet les constructions par lesquelles la Renaissance du XVIe siècle a perpétué son souvenir et auxquelles elle a donné la forme la plus originale : en Italie, le palais du Vatican, le palais Farnèse, la villa Madame, la villa d'Este, le palais de Caprarole, le palais Pitti, le palais du Té, le palais de Lucques; en France, Amboise, Blois, Gaillon, Fontainebleau, le Louvre et les Tuileries, Anet, Chambord, Chenonceaux, Écouen, Chantilly; en Allemagne, le château de Heidelberg; en Angleterre, celui de Hampton Court; en Espagne, l'Escurial, tous monuments élevés pour la gloire et pour l'usage d'un seul.



Le Condottiere au XVIe siècle.
Dessin de Léonard de Vinci. (Collection de M. Malcolm.)

Ne cherchons pas davantage, dans les nouvelles cathédrales, de plus en

plus rares, ou dans les hôtels de ville, l'expression du patriotisme municipal. Les citoyens, se désintéressant peu à peu de la chose publique, ne mettront plus leur gloire qu'à posséder les habitations les plus élégantes, les intérieurs les plus confortables. Les édifices municipaux seront l'œuvre d'une volonté unique, non plus le résultat de l'effort de tous, avec cette variété charmante, avec ces mille motifs imprévus qu'y introduisait naguère le concours de la cité entière. La basilique de Saint-Pierre de Rome compte assurément parmi les merveilles de l'architecture, outre qu'elle est le monument le plus gigantesque des temps modernes, preuve éloquente de l'énergie indomptable de son fondateur Jules II. Mais pas un ornement pour arrêter l'attention, pour captiver le regard. Partout le souci de la correction des lignes, de l'effet d'ensemble, de la discipline; partout l'expression rigoureuse, presque mathématique, de la volonté d'un seul. Aussi, combien les édifices de l'âge précédent, les dômes de Milan, de Côme, la Chartreuse de Pavie, ne sont-ils pas plus curieux, plus pittoresques, plus vivants, avec leur forêt de statues, leurs mille et mille détails, ornements et accidents, dans lesquels la fantaisie de chaque collaborateur s'est donné carrière, dans lesquels tous, jusqu'au plus humble tailleur de pierre, ont tenu à marquer leur trace, à mettre une note personnelle! A côté d'eux, les créations nouvelles ont quelque chose d'abstrait, malgré la puissance des lignes.



L'expression du Courage au XVI<sup>e</sup> siècle.
Buste du David colossal de Michel-Ange.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

Dans la peinture et la sculpture, la révolution fut moins profonde et moins tranchée que dans l'architecture. Si les peintres et les statuaires s'étaient précédemment déjà désintéressés des luttes politiques, voire patriotiques, si les fresques ou les statues des XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles nous offrent si rarement des

allusions aux événements contemporains, si ceux-ci n'ont exercé que l'influence la plus indirecte sur les artistes, placides spectateurs de tant de luttes



Un Palais au XVI[e] siècle. La Cour de la Chancellerie à Rome, par Bramante.

épiques[1], à plus forte raison les œuvres du XVI[e] siècle ne refléteront-elles que rarement les passions du temps. Quant à demander aux artistes de prendre parti pour les vaincus, comme notre Callot le fit si courageusement vis-à-vis de Louis XIII lors de l'entrée de ce monarque à Nancy, c'eût été poursuivre

1. Voy. t. I, p. 296-297.

une chimère. Raphaël continuera sans scrupules de servir Léon X, spoliateur de son souverain légitime, le duc d'Urbin; Michel-Ange, tout en protestant dans son for intérieur contre les Médicis, qui viennent d'asservir de nouveau sa patrie, élèvera pour eux la Bibliothèque Laurentienne, sculptera les fameux tombeaux. Et que dire de Léonard de Vinci, si empressé à dresser des arcs de triomphe ou à organiser des fêtes en l'honneur des oppresseurs de sa patrie, en attendant qu'il prête son concours à l'odieux César Borgia!



Fragment de la Rencontre de saint Léon et d'Attila, par Raphaël.
(Vatican, salle d'Héliodore.)

Les Mécènes, d'autre part, même les moins scrupuleux, éprouvent devant l'art comme un sentiment de pudeur, de respect religieux. On dirait des impies, pénétrant d'un cœur léger dans quelque sanctuaire vénéré et subjugués tout à coup par la majesté du lieu. S'ils demandent à leurs protégés, dont ils ont plus à attendre que ceux-ci n'attendent d'eux, car ils ne peuvent que leur donner de l'or en échange de la gloire, s'ils leur demandent, dis-je, de mettre leur talent au service de leur amour-propre ou de leur ambition, ils se contentent des allusions les plus indirectes, des allégories les plus vagues (nullement comparables à celles qu'exigeait par exemple le Roi Soleil), ou d'un portrait introduit dans quelque composition historique. Jules II et Léon X font représenter par Raphaël, sous la forme la plus détournée, les grands actes

de leur pontificat. *Héliodore chassé du temple*, la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, le *Couronnement de Charlemagne*, tel est le voile plus ou moins transparent qui recouvre l'expulsion des Français, l'entrevue de Léon X et de François I^er^ à Bologne ; rien ne ressemble moins à de la peinture officielle. De même à Florence, lorsque Léonard et Michel-Ange rurent chargés de représenter, l'un la *Bataille d'Anghiari*, l'autre un *Épisode de la guerre de Pise*, leur laissa-t-on




Génies soutenant un cartouche avec une dédicace au marquis et à la marquise de Mantoue.
Par Andrea Mantegna. (Château de Mantoue.)

la liberté la plus entière. Aussi, sans se soucier le moins du monde de la vérité historique et de la couleur locale, ne songèrent-ils tous deux qu'à résoudre avec le plus d'éclat des problèmes d'ordre technique : l'un éblouit les spectateurs par la connaissance de l'anatomie humaine, l'autre par celle de l'anatomie du cheval. A Mantoue, Costa peignit le marquis François Gonzague conduit par Hercule, sur le sentier de la vertu, au sommet d'une montagne consacrée à l'Éternité ; puis le même prince debout sur un piédestal, entouré d'une foule de courtisans et de serviteurs, ou encore assistant à un sacrifice en l'honneur d'Hercule. (Mantegna était allé plus loin, quelque vingt ans auparavant : il n'avait pas hésité à placer entre les mains de génies ailés le cartouche suppor-

tant une inscription dans laquelle il prodiguait aux souverains de Mantoue les épithètes de très illustres, d'excellents et d'incomparables.)

Il y a là, proclamons-le bien hautement, un respect profond pour l'indépendance de l'artiste, une idée véritablement grande et noble de la mission qui lui incombe. Ces princes si ambitieux et si magnifiques ne conçoivent pas l'art sans une grande part d'idéalisme; ils croiraient le rabaisser en lui demandant une glorification trop directe; tout au plus leur influence ira-t-elle jusqu'à confier aux artistes des sujets moins populaires que par le passé, s'adressant davantage à l'aristocratie de l'esprit.

Telle était d'ailleurs, en ce siècle béni, la variété des moyens d'expression, que, laissant à la peinture monumentale toute son indépendance et toute sa fierté, un souverain disposait d'une infinité d'autres ressources pour frapper les yeux de ses contemporains ou pour transmettre à la postérité la plus reculée un souvenir plastique de ses victoires, de ses fondations. Ces glorifications, que nous avons cherchées en vain dans les fresques d'un Raphaël, nous les trouvons dans des branches en apparence secondaires — l'art était alors dans tout ! — dans des médailles, sur des bordures de tapisseries, dans les fêtes du carnaval, fêtes dont des artistes éminents ne dédaignaient pas de composer les décors.

Prenons les médailles du pontificat de Jules II; nous y voyons représentés ou symbolisés : la construction de la basilique de Saint-Pierre, les travaux entrepris en 1503 pour la réunion des palais pontificaux, la paix de 1504, les distributions de vivres à la population de Rome pendant la famine de 1505, les travaux d'Ostie, de Cività-Vecchia, etc. Une médaille montrait même le fougueux pontife, à cheval, un fouet à la main, chassant d'Italie les Barbares et foulant aux pieds l'écu de France.

En 1513, peu de jours avant d'expirer, Jules II voulut, par une dernière fantaisie de moribond, assister à sa propre apothéose; il donna l'ordre de symboliser, dans le grand défilé du carnaval, les actes principaux de son pontificat si agité. On vit successivement paraître des chars triomphaux représentant la Romagne, l'Italie délivrée, Bologne, Reggio, Parme, Plaisance, Gênes et Savone, Milan, l'Hydre vaincue par un Ange, le Concile de Latran, la Ligue, etc. Sur le char de la Romagne se trouvait une femme nue et dépouillée attachée au chêne des della Rovere. Un autre char portait un obélisque avec des inscriptions latines, grecques, hébraïques, syriaques, chaldéennes, en l'honneur de Jules II : *Julio secundo Italiæ liberatori, ac scismatis expulsori* [1].

Mais dans ces décorations éphémères mêmes l'allégorie couvrait tout de son voile. En 1507, lors de l'entrée de Louis XII à Milan, on symbolisa par un

1. Ademollo, *Alessandro VI, Giulio II, e Leone X nel Carnevale di Roma*. Florence, 1886.

tableau vivant, composé de Jupiter, de Mars et de l'Italie enveloppée d'un filet, la Péninsule se soumettant à la volonté du monarque français. En 1515, lors des fêtes célébrées au Capitole en l'honneur de Julien de Médicis, nommé gonfalonier de l'Église, le thème indiqué ou imposé aux artistes était le rapprochement entre Rome et Florence, entre le Tibre et l'Arno, l'alliance des Romains avec les Toscans, héritiers des Étrusques, rapprochement personnifié par l'élection du Florentin Léon X. On y représenta successivement Romulus consacrant les dépouilles opimes, le Châtiment de Tarpeia, Janus, le Tibre et l'Arno, la Louve romaine et le Lion florentin, la Fondation de Florence, l'Histoire d'Énée, l'Alliance des Romains et des Toscans.

Il est fâcheux assurément que Raphaël, le Corrège, le Titien, d'accord avec leurs protecteurs, aient comme évité de nous parler d'eux-mêmes, de leurs contemporains, des aspirations et des luttes de cette époque si remarquable. Au lieu de faire revivre, au moyen de l'archéologie, un monde éteint, pourquoi ne se sont-ils pas représentés, eux et leurs amis, dans le costume si pittoresque du temps, dans ce milieu si raffiné? On se prend à déplorer le besoin d'abstraction qui possédait ces maîtres, leur recherche à outrance du style héroïque; on souhaite que la peinture réaliste, voire la peinture de genre, eussent fait leur apparition quelques centaines d'années plus tôt. Quel ne serait point, par exemple, l'intérêt d'une fresque de Raphaël illustrant la bataille de Ravenne ou la bataille de Marignan, l'intronisation de Jules II, la pose de la première pierre de la basilique du Vatican, ou, dans des proportions plus modestes, quel ne serait pas l'intérêt d'une toile consacrée aux fêtes de la cour de Léon X! Portraitiste incomparable, le Sanzio aurait créé des pages d'histoire contemporaine auprès desquelles plus d'une fresque des Stances aurait pâli; il se serait montré le précurseur de Le Brun dans l'*Histoire de Louis XIV*, de Louis David dans le *Sacre*, de Gros dans la *Bataille d'Eylau*.

La tolérance des Mécènes, jointe au détachement, à l'indifférence des artistes vis-à-vis des événements contemporains, à leur égoïsme intellectuel, pour l'appeler par son nom, a d'ailleurs eu ses avantages comme ses inconvénients : l'art du XVI[e] siècle y a gagné de vivre dans des régions sereines, d'exprimer tant d'idées généreuses, de créer tant de figures pures et idéales! Qu'importe que Léonard et Raphaël travaillent au milieu de deux des cours les plus corrompues, où les principes de morale sont si ouvertement roulés aux pieds : grâce à l'idéalisme qui fait à ce moment le fond de l'art italien, ils échappent aux influences les plus pernicieuses et réussissent à opposer au spectacle de la corruption la glorification des sentiments dont l'humanité ne cessera de s'honorer. Jamais l'esprit d'abstraction et le principe de l'art pour l'art n'ont provoqué contraste plus saisissant, ni plus salutaires leçons.

## II

Si les convictions patriotiques ou politiques ont tenu si peu de place dans l'œuvre des plus nobles génies de la Renaissance, en revanche il serait difficile de s'exagérer le rôle qu'ont joué chez eux les croyances religieuses. La religion, loin de perdre son empire sur les choses de l'art, semble avoir encore resserré les liens qui les rattachaient à elle. Tout au plus a-t-elle laissé une certaine latitude pour des parties accessoires, telles que l'iconographie et le symbolisme. Comme par le passé, c'est à l'élément religieux que les maîtres les plus grands, Léonard, Raphaël, Michel-Ange, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Luini, le Soddoma, le Corrège, le Titien, Paul Véronèse, le Tintoret, et tant d'autres doivent leurs inspirations les plus sublimes. Et qui, après avoir contemplé les *Prophètes* de la chapelle Sixtine, les *Actes des Apôtres* de Raphaël, la *Madone de Saint-Sixte*, la *Mise au tombeau* ou l'*Assomption* du Titien, la *Pietà* ou le *Moïse* de Michel-Ange, qui oserait encore soutenir que les artistes du XVI^e^ siècle ont apporté dans leurs compositions religieuses des préoccupations trop mondaines, qu'ils n'y ont pas mis assez de chaleur, qu'ils n'ont pas placé leur idéal assez haut ?



L'expression du sentiment religieux à la fin du XV^e^ siècle.
L'apôtre saint Jean (Fragment)
par le Pérugin. (Académie de Florence.)

Élargissons maintenant notre cadre; faisons-y entrer l'ensemble de la



civilisation italienne, non plus seulement les œuvres d'art, et demandons-nous si la Renaissance a véritablement favorisé l'impiété, si celle-ci, à son tour, a jeté des racines aussi profondes qu'on le soutient d'ordinaire, et enfin, si la Renaissance a provoqué la Réformation en détachant les esprits de l'Église.

Une première objection s'impose à nous : n'est-il pas mathématiquement démontré que le culte de l'antiquité, l'admiration de sa littérature et de son



L'expression du sentiment religieux au début du XVI[e] siècle.
La Déposition de croix, par Fra Bartolommeo. (Galerie Pitti.)

art, de sa civilisation même, ont de tout temps pu coexister avec la piété la plus profonde? On l'a vu à l'aube de la Renaissance, tout comme de nos jours, où les établissements d'enseignement religieux ne se piquent pas moins que les établissements laïques de briller dans ces études, dans cette haute et forte discipline. Au XVI[e] siècle, assurément, le scepticisme fit plus d'un prosélyte dans les classes supérieures de la société; il favorisa, chez les uns, cette élasticité de conscience qui est une des plaies de l'Italie; chez d'autres, il engendra le dégoût de la vie[1]. Mais le mal était-il aussi grand que l'ont affirmé les

1. Un symptôme caractéristique, c'est la multiplicité des suicides, à peu près inconnus pendant l'ère précédente. L'astrologue Francesco Priuli se laissa mourir de faim à l'âge de vingt-

détracteurs de la Renaissance, et l'histoire n'est-elle pas en mesure d'opposer par milliers, à des manifestations isolées, les exemples de la piété la plus fervente !

Nous attachons-nous à l'accusation portée contre les humanistes d'avoir servi d'auxiliaires à Luther et à Calvin, et contre la Renaissance d'avoir frayé les voies à la Réformation, la confusion est flagrante et l'on s'étonne à bon droit de la trouver chez les historiens les plus autorisés [1].



L'expression du sentiment religieux au xv[e] siècle. La Foi, par Civitale. (Musée national de Florence.)

huit ans; le sculpteur Torrigiano choisit le même genre de mort, lorsqu'il se vit poursuivi pour crime d'hérésie, en 1528, et le peintre Rosso s'empoisonna pour échapper aux suites de l'accusation injustement portée contre un de ses amis. Filippo Strozzi le jeune († 1538) conquit même l'immortalité par la lettre éloquente dans laquelle, au moment de se donner la mort, en prison, il en appelait à la postérité de l'injustice de ses persécuteurs, et demandait à Dieu, « s'il ne voulait pas faire davantage pour lui, de l'accueillir dans le séjour réservé à Caton et à ces hommes vertueux qui ont aussi attenté à leurs jours. »

Au xv[e] siècle encore, c'étaient là des attentats presque inconnus : l'autorité ecclésiastique mettait tout un village en interdit à cause du suicide d'un de ses habitants. En 1494, une jeune fille de Piève di Cascina s'étant jetée dans un puits, le vicaire de l'archevêché de Pise défendit de dire des messes sur tout le territoire; huit jours durant les morts durent être enterrés sans l'intervention du clergé. (*Zibaldone*, 1888, t. I, p. 73.)

1. Je suis heureux de me trouver d'accord sur ce point avec une foule d'écrivains catholiques, français ou étrangers, dont le témoignage en pareille matière ne saurait être douteux. Je citerai notamment M. Jean Graus, l'auteur de la remarquable étude sur *l'Église catholique et la Renaissance* (Gratz, 1885). — Voyez également *la Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII*, p. 15-23. Paris, Didot; 1885.

Qui ne voit, en envisageant la situation sans parti pris, que la Réformation est l'œuvre de croyants, non d'indifférents, que deux religions nettement caractérisées, le protestantisme d'un côté, et de l'autre le catholicisme renforcé par le concile de Trente, se substituent immédiatement aux velléités d'indifférentisme de quelques rares humanistes, des religions avec des dogmes également rigoureux, et il faut l'ajouter, hélas! animées de la même intolérance; car Calvin faisant brûler Servet n'a rien à envier aux plus sanglants exploits de l'Inquisition réorganisée et fortifiée par les successeurs de Léon X. Il fallait que les convictions fussent bien profondes encore pour déchaîner à un si haut point la rage des bourreaux et l'héroïsme des martyrs, pour provoquer, dans un siècle aux aspirations pacifiques, des guerres civiles épouvantables. Tel est l'effet ordinaire de l'opposition et de la contradiction : loin d'affaiblir les croyances, elles séparent les croyants en deux camps animés d'un même acharnement et forcent les indifférents à s'enrôler sous l'une ou l'autre des deux bannières.



L'expression du sentiment religieux au XVI^e siècle.
Le prophète Jérémie, par Michel-Ange.
(Fresque de la chapelle Sixtine.)

Le fait seul que la Réformation a surtout triomphé dans les pays où la Renaissance avait jeté le moins de racines — Allemagne, Bohême, Hongrie, Angleterre, Danemark, Suède et Norvège — ne prouve-t-il pas surabondamment que les deux courants n'avaient rien de commun? « Le protestantisme, déclare formellement le P. Daniel, le protestantisme, qui n'a pas réussi à pénétrer dans la patrie de Raphaël et de Michel-Ange, triomphe au contraire dans les villes gothiques de la Saxe, où ne s'élève aucun Parthénon, aucune colon-

nade dans le goût attique, où ni la toile ni le marbre n'ont rappelé à la vie les types de l'ancienne Grèce, ses héros, son Olympe. » Ajoutons qu'en Italie, parmi les partisans secrets ou parmi les fauteurs déclarés de Luther, on ne trouve que des écrivains religieux, parfois un penseur tel que l'historien François Guichardin[1], puis des moines, quelques prélats, mais pas un humaniste, sauf Paleario, qui appartient d'ailleurs déjà à la seconde moitié du XVIe siècle (quant à Sadolet, il fallait que ses sympathies en faveur de la Réformation fussent bien platoniques, pour que vers la fin de sa vie il reçût la pourpre cardinalice). Bien plus, parmi les têtes couronnées, la seule qui embrassât les doctrines nouvelles était une étrangère, la duchesse Renée de Ferrare, fille du roi Louis XII de France. Et quelle haine les réformateurs n'affichent-ils pas pour la Renaissance, depuis Savonarole (qui toutefois n'attaquait que les abus de l'Église, non ses dogmes) jusqu'à Luther et Calvin!



Pierre Pomponace.
D'après une médaille du médailleur Mea.

Il est un point, un seul, où les deux courants semblent se rapprocher : de même que la Renaissance constitue un retour à l'antiquité classique, de même la Réforme constitue un retour à l'antiquité chrétienne, un retour aux traditions des premiers siècles, à l'âge des apôtres. L'une et l'autre revêtent par là un caractère rétrospectif, et on serait tenté d'ajouter, un peu factice.

On ne saurait, d'une manière générale, trop insister sur la réserve observée par les humanistes vis-à-vis des questions religieuses. Il semblait qu'ils dussent aboutir fatalement au scepticisme (ce qui est tout autre chose que le luthéranisme ou le calvinisme); mais ils s'entendaient merveilleusement à concilier leur admiration pour l'antiquité avec les croyances dans lesquelles ils avaient été élevés, et ceux-là mêmes qui devenaient indifférents s'interdisaient tout acte d'hostilité contre la religion, par tolérance plutôt que par hypocrisie ou par lâcheté.

Les doutes sur l'immortalité de l'âme, formulés principalement par Pierre Pomponace, dans son traité *de Immortalitate animæ* (1516), et par son disciple le Napolitain Simon Porta, n'émanent même pas d'humanistes proprement dits, car il faut ranger Pomponace parmi les sectateurs plus ou moins indépendants d'Averroès, et par conséquent parmi les adversaires de l'humanisme officiel[2].

1. Voy. Philippson, *la Contre-Révolution religieuse au XVIe siècle*, p. 165. Paris, 1884.

2. L'athéisme ou le matérialisme, alors même qu'ils étaient formulés théoriquement par

Mais les pompes mondaines dont s'entourait la cour de Rome et qui scandalisèrent si fort les Réformateurs, les représentations théâtrales, la glorification du polythéisme antique, l'épicurisme d'un Léon X, bref le paganisme intellectuel, ne dérivent-ils pas en droite ligne de la Renaissance? Ces réminiscences de la Grèce et de l'Empire romain n'ont-elles pas contribué à affaiblir chez les représentants de l'Église le sentiment religieux et dans les masses, par une réaction fatale, le respect dû aux ministres de la religion? Essayons, avant d'aller plus loin, de répondre à ces objections.

Dès la fin du xv[e] siècle il s'était rencontré quelques esprits chagrins, et dans le nombre un homme véritablement supérieur, pour mettre en cause nos amis, les champions de la Renaissance, pour leur imputer l'amollissement d'une société chez laquelle le culte des jouissances avait depuis longtemps fait taire l'austère théorie du détachement et de l'ascétisme, théorie dont on a parfois prétendu faire le fondement même du christianisme. La réaction eut pour théâtre le propre berceau de la Renaissance, Florence; elle menaça de transformer la nouvelle Athènes en une autre Genève, aussi maussade et intolérante que la future capitale de Calvin.



Le cardinal Sadolet,
D'après une médaille anonyme
du xvi[e] siècle.

C'était au moment de la mort de Laurent le Magnifique, et à la veille des calamités qui allaient fondre sur l'Italie, creusant un sillon dans lequel le sang n'a cessé de couler pendant trois cent cinquante ans : Jérôme Savonarole parut, et, réformateur implacable, il proscrivit à la fois l'épicurisme intellectuel, le luxe et le bien-être, le naturalisme qui avait renouvelé l'art, le classicisme qui l'avait ennobli[1]. Il reprochait aux sectateurs des anciens l'immoralité de leurs sujets (les amours des dieux, la glorification

quelques philosophes, eurent beaucoup de peine à pénétrer dans la pratique. Il paraîtrait que le Pérugin, le tendre peintre de madones, ne put jamais faire entrer dans son cerveau de porphyre la croyance à la vie future. On cite également le cardinal Petrucci, qui, condamné à mort par Léon X, refusa de se confesser. En ce qui touche Botticelli, cet artiste facétieux, après avoir accusé d'hérésie un de ses amis pour lui faire une charge, dut à son tour se justifier de partager les erreurs des épicuriens et de croire que l'âme périssait avec le corps. Il répondit qu'il avait cette opinion au sujet de l'âme de son ami, qui était une bête. Quant à Pierre d'Aranda, évêque de Calahorsa et majordome d'Alexandre VI, emprisonné en 1500 pour hérésie, et dont on a tenté de faire un champion de la libre pensée, il croyait au paradis et ne saurait par conséquent passer pour un athée. (Fabroni, *Leonis X Vita*, p. 286. — Burchard, *Diarium*, édit. Thuasne, t. III, p. 13-14. — Vasari, édit. Milanesi, t. III, p. 320.)

1. Dans *les Précurseurs de la Renaissance* (p. 220-237), j'ai consacré à la réaction contre la Renaissance et à la réforme de Savonarole un chapitre étendu, auquel le lecteur me permettra

du nu), aux naturalistes l'introduction de portraits contemporains dans les peintures sacrées.

Si Savonarole ne jeta pas au feu les auteurs classiques, comme il l'avait fait pour Pétrarque, Boccace, Pulci, il s'efforça du moins d'en soumettre la lecture à un contrôle sévère; s'il avoua que Platon (auquel il empruntait tant d'arguments, comme on le verra dans un des chapitres suivants) et Aristote avaient inventé force arguments pouvant être employés contre les hérétiques, il montrait aussi à ses auditeurs le chef de l'Académie brûlant en enfer en compagnie d'autres philosophes.

Le champ réservé à l'art par Savonarole était, somme toute, assez vaste. Aussi un essaim, je devrais dire une école d'artistes, se groupa-t-il autour du prophète : les della Robbia, Fra Bartolommeo della Porta, le Pérugin, Lorenzo di Credi, Botticelli, le Cronaca, Mario del Tasso, Baccio da Montelupo, et les graveurs de ses sermons. Michel-Ange fut-il en relations personnelles avec lui? Toujours est-il qu'il resta sa vie durant attaché à sa doctrine et qu'il en devint le plus sublime interprète : ce qui avait déprimé les âmes faibles se changea chez lui en force et en éloquence.



Jérôme Savonarole.
D'après une médaille anonyme du XVI[e] siècle.

Savonarole était certes un grand saint, mais c'était aussi un grand naïf; il croyait à l'homme idéal et s'efforçait de constituer la meilleure des sociétés possibles, en faisant abstraction de tous les sentiments mauvais que la nature a mis dans le cœur humain. L'empire qu'il conquit sur un peuple aussi spirituel que les Florentins tient du miracle; mais on ne brave pas impunément une tradition séculaire et le génie d'une race : le triomphe du prophète ne servit qu'à rendre sa chute plus éclatante. La civilisation moderne n'a pas eu d'ennemi plus éloquent, plus dangereux : c'est un insigne bonheur pour elle que le fougueux moine de Saint-Marc n'ait pas péri par le bras séculier et que la Renaissance n'ait pas à se reprocher le supplice de ce noble visionnaire.

La Renaissance, aurait-on pu objecter à Savonarole, a tantôt été active et

de le renvoyer. — Voyez aussi le très intéressant volume de M. Gustave Gruyer : *les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole publiés en Italie au XV[e] et au XVI[e] siècle, et les Paroles de Savonarole sur l'Art*. Paris, Didot, 1879. — *Jérôme Savonarole et son temps*, par Pasquale Villari; trad. Gruyer. Paris, 1874. — *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti domenicani*, par le P. Marchese 4[e] édit., Bologne, 1878-1879. — Notice de M. Bode dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*, 1887, p. 217 et suiv.



Portrait de jeune femme par Botticelli. Collection His de la Salle
(Musée du Louvre.)

tantôt passive; elle a tantôt été une cause et tantôt une résultante. Elle a été active, lorsqu'elle a déterminé dans la littérature ou dans l'art telle ou telle direction de style; elle a été passive, lorsque l'esprit italien, parvenu, en dehors d'elle, à une maturité et à une liberté illimitées, s'est tourné vers l'antiquité, comme il se serait tourné vers toute autre civilisation, par exemple vers celle de l'Orient, qui s'infiltra par tant de canaux dans la vie vénitienne. L'antiquité ne fournit, en cette circonstance, que le masque sous lequel se produisirent les acteurs; elle n'inspira aucune de leurs actions. Sachons gré aux Papes et à leurs auxiliaires, les princes de Milan, de Mantoue, de Ferrare, d'Urbin, de Naples, les Républiques de Florence et de Sienne, d'avoir choisi, parmi les divers modèles entre lesquels ils pouvaient hésiter, celui qui répondait le mieux au génie des races latines et à l'esprit même de la civilisation moderne, d'avoir préféré au luxe si lourd des monarques asiatiques ou à la minutie et à l'étroitesse des Byzantins les libres et vivantes formules de la civilisation hellénique.

## III

J'aborde la partie la plus délicate de ma tâche : l'examen de la responsabilité qui incombe à la Renaissance et à ses représentants — philosophes, hommes de science, littérateurs ou artistes, — dans l'effroyable corruption des cours italiennes à la fin du XV^e^ et au commencement du XVI^e^ siècle, dans ces exemples sans nombre de simonie, de népotisme, de trahison, dans le relâchement des liens de la famille, dans les crimes domestiques qui décimèrent tant de dynasties, dans cette rage de duels ou dans cette multiplicité de guet-apens, et d'autre part dans cette soif de jouissances qui n'eut rien à envier aux plus déplorables excès de la décadence romaine. Ici, l'étendue du mal ne saurait être niée, du moins pour les classes supérieures, mais les origines d'un tel état de choses peuvent être envisagées à des points de vue différents.

La perfidie, la dureté, la cruauté, le mépris de leurs semblables, l'indifférence sur le choix des moyens à employer pour atteindre le but, bref toutes ces pratiques odieuses qui ont fait des souverains italiens du XVI^e^ siècle le type achevé des tyrans, certes ce ne sont pas là des symptômes nouveaux dans la Péninsule. Ne les rencontrons-nous pas déjà au moyen âge, chez Eccelino da Romano, chez les Scala de Vérone, chez les Visconti, les Malatesta et chez tant d'autres dynasties? Bien plus, les princes italiens ont-ils donc seuls foulé aux pieds tous les scrupules lorsqu'il s'agissait de satisfaire leur

ambition ou d'obéir à la raison d'État? L'histoire des autres nations — France, Angleterre, Allemagne — ne nous apprend-elle pas que ces principes ne constituaient malheureusement pas une innovation?

Est-il plus équitable d'imputer aux leçons de l'antiquité les raffinements qui s'introduisirent, aux approches du XVIe siècle, dans la perpétration des crimes, la substitution du poison aux meurtres à main armée, l'emploi des sicaires, bref ce mélange de corruption et d'élégance, ce contraste entre le cynisme moral le plus effrayant et une politesse exquise, appliquée hypocritement à sauver les apparences?

Le bien-être et l'instruction ne rendent pas toujours les hommes meilleurs, mais ils donnent à leurs passions des formes moins rudes. Le sauvage vise droit au but; les raffinés du XVIe siècle ourdissent savamment leur trame et surprennent leur victime à la manière des félins, restant artistes jusque dans l'accomplissement des crimes les plus odieux. Aussi quels cris d'admiration n'arrachent pas à un Machiavel les préparatifs du fameux guet-apens de Sinigaglia — « il bellissimo inganno », la très belle tromperie, — où César Borgia prit ennemis et alliés pêle-mêle dans un gigantesque coup de filet!

Ce qui a graduellement amené les souverains italiens à un tel degré d'indépendance en matière de morale (plus encore qu'en matière de religion), c'est, il faut le proclamer hautement, non l'étude de l'antiquité, mais cette ouverture d'esprit, cette vivacité d'intelligence, ce positivisme, qui s'étaient affirmés vers le XIIIe siècle chez l'empereur Frédéric II, par exemple, et qui firent de lui le premier souverain moderne; c'est, en un mot, l'individualisme favorisé par le raisonnement, non moins que par l'ardeur des passions, par la richesse non moins que par l'amour-propre. Nous retrouvons ici ce courant réaliste qui, dans la littérature et l'art italiens, se développe sans discontinuer, parallèlement au courant classique.

De ce sentiment prononcé du moi découlent les vices comme les vertus des Ludovic le More, des Jules II, des Léon X, des Alphonse d'Este, leur amour pour tout ce qui peut donner la gloire, leur goût si fin, et la magnificence qui nous a valu tant de créations immortelles. L'état d'esprit qu'engendrèrent des passions également excessives dans le bien et dans le mal ne pouvait que seconder l'essor des imaginations : s'agit-il de poésie ou d'art, mieux vaut un siècle corrompu qu'un siècle blasé et frivole, car du moins il mêlera à ses crimes des ardeurs généreuses.

La crise morale ne dura d'ailleurs pas : dès la fin du XVIe siècle et à fortiori au siècle suivant, sous des gouvernements forts, et sans que le culte de l'antiquité en fût affaibli, la justice et la modération reprirent leurs droits. Bien plus, en dressant une statistique rigoureuse de la criminalité en Italie,

peut-être trouverait-on que la période comprenant les dernières années du




Le Châtiment de la Médisance.
Fac-simile d'une gravure italienne du XVI^e^ siècle

XV^e^ siècle et les premières du XVI^e^ offre infiniment plus d'exemples de perfidie ou de férocité que la période suivante. Cet âge de fer, cet âge des despotes, que l'on pourrait aussi appeler l'âge de César Borgia, n'a-t-il pas vu se per-

pétuer tous les forfaits de Ludovic le More, d'Hercule d'Este, des Bentivoglio de Bologne, des Petrucci de Sienne, des Baglioni et des Oddi de Pérouse, des Vitellozzo de Città de Castello, et de tant d'autres tyrans fameux! A peine Jules II monté sur le trône, on revient partout du moins à l'observation de certaines formes.

On passerait à la rigueur condamnation sur les crimes d'un César Borgia, d'un Laurent de Médicis le jeune, d'un Pierre-Louis Farnèse, pour leur opposer le spectacle consolateur de quelques cours secondaires, les Gonzague de Mantoue, les Montefeltro d'Urbin, si la corruption n'avait pas gagné, affirme-t-on, toutes les classes de la société italienne.

Assurément, chez la noblesse aussi bien que chez les littérateurs ou les artistes, les progrès de la richesse et des lumières ont singulièrement affaibli la notion du devoir. Pouvait-il en aller autrement dans l'Italie du XVI^e^ siècle! Les trésors conquis grâce à l'industrie indigène, si florissante, grâce au commerce avec le Levant, grâce aux innombrables maisons de banque échelonnées depuis Londres jusqu'au Caire, le sentiment de leur valeur personnelle, tant d'hommages reçus de l'Europe entière, la conviction que les hommes de talent sont au-dessus de la loi commune (la Péninsule, comme l'a spirituellement dit un historien moderne, n'était plus peuplée que de virtuoses[1]), et enfin, et par-dessus tout, la violence propre au caractère italien, suffisent à expliquer tant d'attentats abominables. La religion déjà avait été impuissante à refréner ces excès : que pouvait-on attendre d'un enseignement tout platonique tel que la Renaissance!

Si, parmi les littérateurs, beaucoup brillèrent par la pureté du caractère et la noblesse des idées, un grand nombre d'autres, s'inspirant des traditions de l'âge précédent (voy. notre tome I, p. 23), vendirent leur plume au plus offrant, et préparèrent ainsi l'avènement du cynique maître chanteur qui s'appela l'Arétin. La tendance à mettre en œuvre des sujets équivoques se généralisa de jour en jour (on se croirait revenu au temps de Boccace et de Sacchetti), non moins que le goût de la satire. Florence, ainsi que le constate Burckhardt, se transforma en une véritable école de médisance. Enfin la raison d'État et le principe de la double morale trouvèrent un théoricien de génie : croit-on qu'un écrivain supérieur tel que Machiavel formule impunément les doctrines que l'on sait? Ses défenseurs d'aujourd'hui ont beau soutenir, dans leurs tentatives de réhabilitation, qu'il n'a pas inventé ces doctrines : le fait seul de les avoir énoncées et codifiées constitue pour lui la plus grave responsabilité.

1. Émile Gebhart, *la Renaissance italienne*, p. 77.

Quant aux artistes, s'ils cessèrent de faire partie de la bourgeoisie paisible et modeste pour prendre rang parmi les gentilshommes, pour porter l'épée et au besoin pour la manier, on s'est trop habitué à les juger d'après Benvenuto Cellini et Leone Leoni. Que de belles et nobles figures à opposer à ces deux forbans! Que de traits touchants : Filippino Lippi renonçant à une commande avantageuse pour en faire bénéficier Léonard de Vinci; Jean d'Udine, riche et célèbre, se rendant à Rome incognito, couvert de misérables vêtements et en compagnie de pauvres pèlerins, pour gagner le pardon, lors du jubilé de 1550; François Monsignori refusant, malgré les sollicitations du marquis de Mantoue, de peindre des sujets licencieux. En regardant de près, on découvrirait à coup sûr que les passions mauvaises ne parvinrent à leur paroxysme que lorsque le talent commença de manquer, que lorsqu'une surexcitation fébrile dut tenir lieu d'inspiration. Chez les contemporains de Raphaël, rien de pareil : ils ont encore trop de santé et de fécondité dans l'esprit pour que leur caractère ne s'en ressente pas.

Attachons-nous donc à ce qu'il y avait de meilleur dans la société italienne de la Renaissance, non à ce qu'il y avait de plus odieux, de plus méprisable; attachons-nous à ces hautes qualités, à ces nobles exemples, seuls dignes de vivre à travers les siècles : malgré les apparences, ils comptaient encore des représentants sans nombre.

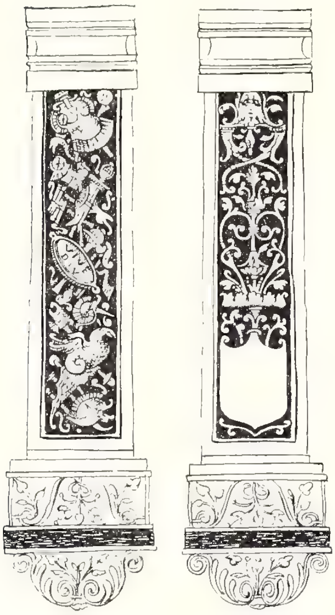
## IV

Aux éléments généraux qui viennent d'être passés en revue — patriotisme, religion, morale, — s'ajoutent, pour compléter le milieu dans lequel devait germer l'art du XVI^e siècle, un certain nombre de facteurs plus spéciaux, dont il est temps d'indiquer du moins les plus importants. Il est tout un groupe d'influences que la grave histoire néglige d'ordinaire, mais qui pèsent sur les destinées de l'art aussi directement, à coup sûr, que les vicissitudes politiques ou les croyances religieuses, que les vertus publiques ou privées.

Les heureuses dispositions psychologiques de l'Italie, à l'époque de la Seconde Renaissance, trouvèrent un précieux appui dans ces mille particularités de la vie privée, qui donnent à une société sa physionomie véritable et presque sa raison d'être. La prospérité générale aidant[1], toutes les formes de

1. La prospérité financière de l'Italie survécut en effet à sa puissance militaire : si la Péninsule cessa de s'enrichir (sa richesse diminue au profit des deux nations qui ont le plus absorbé et le moins rendu, surtout en matière d'art : l'Espagne et le Portugal), elle conserva du moins

l'existence se relèvent, s'ennoblissent par la recherche des plaisirs de l'esprit. Dans les relations de famille, dans le commerce, l'industrie, la diplomatie et jusque dans l'art militaire, partout éclate le besoin de donner à chaque action, à chaque parole, à chaque ustensile et à chaque machine, le tour le plus élégant, d'élever l'imagination au-dessus des préoccupations vulgaires, de masquer les intérêts mesquins, de dérober le spectacle de la lutte pour l'existence. On voit refleurir chez Bembo aussi bien que chez Michel-Ange une délicatesse de sentiments qui n'a rien à envier à la chaste passion de Pétrarque pour Laure. Il n'est pas jusqu'à la partie la moins respectable du monde féminin qui ne cherche à se relever par le culte des belles choses, voire par l'étude du latin, étude dont témoignent entre autres les *Lettere di Cortigiane del secolo XVI*, publiées par M. Ferrari. Aussi lorsque la belle Imperia, émule d'Aspasie, mourut en 1511, à peine âgée de vingt-six ans, Rome entière lui fit-elle de magnifiques funérailles. Nulle époque ne poussa plus loin le culte des emblèmes, des ornements et des fêtes. Point de festin qui ne fût relevé, non seulement par des plats savants conformes aux prescriptions du code de la gastronomie, mais encore par les pièces montées les plus ingénieuses, par une belle musique, par des improvisations poétiques. Les engins de destruction eux-mêmes disparurent sous les fleurs et les arabesques; on commandait des bombardes aux sculpteurs les plus fameux. Partout, en un mot, une imagination alerte s'occupait d'animer et d'embellir la matière.



Le Luxe de la table au XVI[e] siècle.
Manches de couteaux niellés,
d'après Ottley.

Je dirai même que les beaux-arts, et surtout la peinture, tendaient dès lors à occuper dans la vie sociale une place hors de proportion avec leur rôle véritable. A force de regarder des statues et des tableaux, bien des amateurs finirent par oublier qu'une existence véritablement saine et digne ne doit pas comprendre uniquement le culte du beau : le patriotisme, la justice, la charité, l'amour de la science et bien d'autres aspirations n'y ont-elles pas leur place marquée au même titre? Sebastiano del Piombo n'avait pas absolument tort,

les trésors accumulés par les générations précédentes. Il faut que cette réserve ait été bien extraordinaire pour que les Italiens aient pu vivre ainsi dans l'aisance jusque vers l'époque de la Révolution française.

lorsque, une fois en possession de son riche office de plombeur des bulles pontificales, il se plaignait de cet envahissement et prédisait que, pour peu qu'il vécût assez longtemps, il verrait jusqu'aux moindres objets couverts de peintures[1]. En effet, la peinture menaçait de tout envahir, depuis les caparaçons de chevaux, les « barde da cavallo », les fanions, les étendards, les enseignes, les meubles les plus simples, escabeaux, tables, têtes de lit, jusqu'aux façades des maisons et des palais. Plus de repos pour l'œil; un pas encore, et l'Italie se serait transformée en un gigantesque musée, fermé à la nature. Du moins cet engouement prouve-t-il par combien de liens l'art, jusque vers le second quart du XVIe siècle, se rattachait à la vie de tous les jours.



Le Luxe du mobilier au XVIe siècle
La Sonnette de Léon X,
d'après le portrait de ce pape par Raphaël.

La religion la première proclama son alliance indissoluble avec l'art : l'Italien ne croit qu'à ce qu'il voit; chez lui, toute recrudescence de ferveur a pour conséquence une recrudescence dans l'embellissement des églises, dans le luxe des cérémonies, et quels trésors de ferveur l'Italie possédait encore au XVIe siècle, on le sait aujourd'hui de reste (voy. p. 22). Aussi la peinture, qui l'emporte décidément dans la faveur populaire sur la sculpture, trop pénétrée, quoi qu'elle fasse, des influences païennes, règne-t-elle en souveraine dans les églises, les monastères et jusque dans les chemins de croix, jusque dans les oratoires installés tant

1. « E credo, s'io vivo molto, che, non andrà troppo, si vedrà depinto ogni cosa. » (Vasari, édit. Milanesi, t. V, p. 584.) On peignait jusqu'aux couvercles des boîtes destinées à renfermer des peintures. Le Bronzino, alors élève du Pontormo, orna un de ces couvercles de la figure de Pygmalion suppliant Vénus d'animer la statue qu'il vient de sculpter. Rappelons que B. Castiglione, dans *Il Cortegiano*, recommandait instamment à son courtisan modèle, en s'appuyant sur l'autorité des anciens, d'apprendre le dessin et d'acquérir du moins quelque pratique de la peinture.

bien que mal au coin d'une maison de village, sous un méchant auvent. Le service religieux (les fonctions sacrées, comme on dit en Italie) réclamait des peintres peut-être dix fois plus de travaux que de nos jours, depuis les cierges peints jusqu'au triptyque du maître-autel. C'était tout d'abord un luxe de tableaux dont il est difficile aujourd'hui de se faire une idée : point de chapelle sans fresque ou sans retable. Aux tableaux faisaient pendants les bannières que l'on déployait dans les processions, et ces bannières il fallait qu'elles fussent signées des noms les plus fameux : les Antonio Pollajuolo, les Signorelli, les Pérugin, les Raphaël et jusqu'aux Titien les recherchaient, car la moindre bannière rapportait autant et plus que de précieux retables.

Pour une foule d'autres ornements sacrés, la peinture luttait sans cesse avec la broderie et la tapisserie, usurpant, il faut bien le reconnaître, sur les droits de ses sœurs cadettes. Tantôt Franciabigio et Andrea del Sarto peignent, sur les rideaux du chœur de l'Annunziata de Florence, l'*Annonciation* et la *Descente de Croix*; tantôt Niccolò Soggi décore un baldaquin d'une peinture en médaillon représentant une Madone; tantôt Ridolfo Ghirlandajo figure, sur deux grandes courtines de toile noire destinées à orner, le jour des Morts, le baldaquin du maître autel, toutes sortes de scènes lugubres, trépas d'empereurs, de papes, de rois, ainsi que des têtes de mort.

Et quelle débauche d'art si nous abordions le domaine sans limites du mobilier religieux, de l'orfèvrerie religieuse, de la broderie religieuse (des peintres célèbres, tels que Raffaellino del Garbo ou Andrea Feltrini, se firent une spécialité du dessin de patrons pour la broderie des ornements d'église); les stalles sculptées ou incrustées par des maîtres tels que les Fra Giovanni de Vérone, les Fra Damiano de Bergame; les livres de chœur enluminés par Attavante; les verrières peintes par le Frère Guillaume de Marcillat! Cette émulation égalait celle des périodes les plus enthousiastes du moyen âge, avec cette différence que les fidèles du XVI^e^ siècle estimaient moins telle ou telle image en raison de sa beauté qu'en raison du nom dont elle était signée.

Pour certaines fêtes religieuses, le clergé déployait non seulement un luxe, mais encore une fécondité d'imagination et une variété de ressources dont peut-être seuls les décors de nos féeries modernes peuvent donner une idée. A Florence, le chapitre du Carmine faisait construire chaque année pour l'Ascension une vaste machine du sommet de laquelle le Christ, porté sur un nuage couvert d'anges, montait au ciel, laissant les apôtres sur la montagne. Au-dessus de la tribune principale, on disposait un autre ciel où de vastes roues en forme de dévidoir faisaient tourner dix zones, garnies de petites lanternes de cuivre toujours maintenues en équilibre. De ce ciel sortaient deux gros câbles dont

chacun était armé d'une petite poulie en bronze qui soutenait une barre de fer fixée sur une plaque où reposaient deux anges liés par la ceinture, qui restaient toujours droits, à l'aide d'un contrepoids placé sous leurs pieds. Le tout était couvert d'un nuage de coton plein de chérubins, de séraphins et d'autres anges qu'un câble tombant du ciel laissait descendre presque sur le théâtre où se récitait la fête. Lorsqu'ils avaient annoncé au Christ qu'il devait monter au ciel, ils faisaient la révérence et retournaient au lieu d'où ils étaient venus, et par les mêmes moyens. Ces inventions, ajoute Vasari, furent attribuées au Cecca; car, bien que longtemps auparavant Filippo Brunelleschi en eût montré de pareilles, le Cecca y ajouta de nombreuses améliorations.



La Résurrection de Lazare.
Vitrail peint
par Guillaume de Marcillat.
(Cathédrale d'Arezzo.)

Un pape montait-il sur le trône, églises, communautés religieuses, aussi bien que municipalités, courtisans et clients de tout rang, s'empressaient d'orner les édifices publics ou leur habitation particulière des armoiries du nouveau maître. Sculpteurs et peintres faisaient assaut de talent dans ce genre en apparence secondaire : ils mettaient au jour de véritables chefs-d'œuvre. Parmi les écussons sculptés ou peints à l'occasion de l'élection de Léon X, soit à Rome, soit à Florence, Vasari signale ceux de Baldassare Peruzzi, de Baccio da Montelupo, d'Andrea Feltrini et de Jacopo da Pontormo. Les armoiries exécutées par ce dernier artiste pour l'église de l'Annonciation de Florence comprenaient un écusson en pierre dorée et ornée de grotesques, entre une figure de la Foi et une figure de la Charité, avec des génies. Michel-Ange lui-même s'extasiait devant la beauté de cet ouvrage.

L'art, ou pour mieux dire la peinture, ne tenait pas moins de place dans la vie civile. Point d'événements marquants, entrées triomphales, mariages princiers, funérailles d'hommes célèbres, qu'il ne fût appelé à embellir ou à éterniser. Les décorations que nous abandonnons aujourd'hui à de vulgaires tapissiers, c'étaient les peintres le plus en renom qui les acceptaient avec empressement. La décoration des arcs et des chars de

triomphe mettait en mouvement l'élite d'une école. Baldassare Peruzzi associa son nom aux fêtes données par le Sénat romain en 1515, lors de la nomination de Julien de Médicis comme patricien romain. A Florence, ce que cette capitale de l'art comptait de peintres, de sculpteurs et d'architectes de marque — et l'on sait s'ils y pullulaient, — prit part aux préparatifs de l'entrée triomphale de Léon X dans sa ville natale (1515). La description d'une fête plus modeste, le divertissement organisé dans la même cité, par Julien de Médicis, pendant le carnaval de 1513, à l'occasion de l'élection du même Léon X, fera toucher au doigt l'importance des services qu'on réclamait des peintres : on organisa trois chars d'une grande richesse, représentant l'*Enfance*, l'*Age mûr* et la *Vieillesse*, avec des ornements sculptés ou peints par Raffaello delle Vivuole, le Carota, Andrea Feltrini, Andrea del Sarto et Jacopo da Pontormo.



Paix niellée, représentant la Mort et l'Assomption de la Vierge.
(Collection de M. Spitzer.)

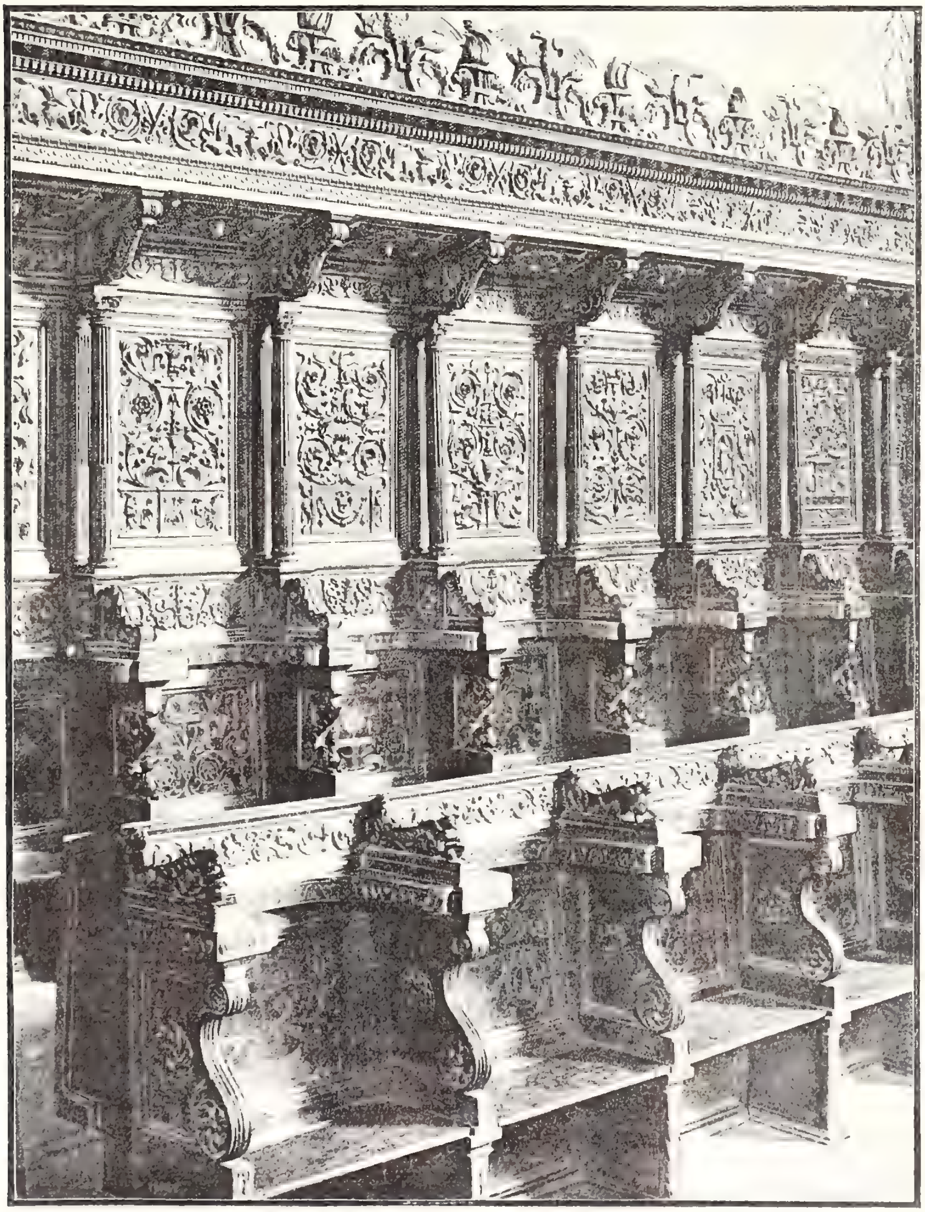
Laurent de Médicis le jeune voulut que la société du « Broncone » (un tronc de laurier), dont il était le chef, surpassât en magnificence celle du Diamant, présidée par son oncle Julien. Il eut recours à Jacopo Nardi, noble et savant gentilhomme, et le chargea d'organiser six autres chars.

Le premier de ces chars, traîné par une paire de bœufs couverts de feuillage, représentait l'Age de Saturne et de Janus, ou l'Age d'Or. Au sommet se tenaient Saturne avec sa faux et Janus avec sa double face et avec les clefs du temple de la Paix. Sous les pieds de ces divinités le Pontormo avait



Les Fêtes de la Renaissance. Scènes de l'Histoire de Sainte-Ursule par Carpaccio
(Académie des Beaux-Arts de Venise)

peint, avec infiniment d'élégance et avec une grande variété de couleurs, la Fureur enchaînée, et plusieurs sujets relatifs à Saturne. Six couples de pâtres



Stalles de l'église Saint-Pierre à Pérouse.

nus, recouverts seulement de peaux de martre et d'hermine, chaussés de brodequins antiques, portant des panetières et couronnés de guirlandes de feuilles, accompagnaient ce char. Les chevaux sur lesquels étaient montés ces bergers avaient en guise de selles des peaux de lion, de tigre et de

loup cervier, dont les griffes dorées pendaient de chaque côté. Les croupières étaient en cordes d'or; les étriers avaient la forme de têtes de bélier, de chien ou d'autres animaux; les brides et les rênes se composaient de tresses d'argent et de feuillage. Chaque berger était suivi de quatre pastoureaux couverts de peaux moins riches, tenant des torches qui ressemblaient à des troncs de laurier et à des branches de pin, d'un superbe effet. Deux paires de bœufs couverts de somptueuses étoffes traînaient le second char; de leurs cornes dorées pendaient des guirlandes de fleurs et des chapelets. Sur ce char était Numa Pompilius, le second roi de Rome, entouré des livres de la religion, de tous les ornements sacerdotaux et des instruments nécessaires aux sacrifices. Venaient ensuite six prêtres montés sur des mules magnifiques. Des voiles ornés de feuilles de lierre brodées en or et en argent leur couvraient la tête; leurs robes, imitées de l'antique, étaient frangées d'or. Les uns tenaient un encensoir, les autres un vase d'or ou quelque objet du même genre. A leurs côtés marchaient des ministres subalternes qui portaient des candélabres antiques, d'un très beau dessin. Sur le troisième char, attelé de huit chevaux d'une rare beauté et décoré de peintures par le Pontormo, se tenait Titus Manlius Torquatus, qui fut consul après la première guerre punique et dont le sage gouvernement rendit Rome florissante. Ce char était précédé de douze sénateurs vêtus de toges et montés sur des chevaux couverts de housses de toile d'or; une foule de licteurs portant des faisceaux, des haches et les autres insignes de la Justice les accompagnaient. Quatre buffles arrangés en éléphants tiraient le quatrième char, qui représentait le Triomphe de Jules César après la défaite de Cléopâtre. Le Pontormo y avait peint les plus fameuses actions du conquérant. Douze chevaliers, dont les armes éclatantes étaient enrichies d'or, accompagnaient ce char; chacun d'eux avait une lance appuyée sur la cuisse. Leurs écuyers portaient des torches figurant des trophées. Sur le cinquième char, traîné par des chevaux ailés qui avaient la forme de griffons, se trouvait César-Auguste, dominateur du monde. Douze poètes à cheval, vêtus chacun du costume de leur province et couronnés de lauriers, ainsi que l'empereur, lui servaient d'escorte. César-Auguste avait toujours favorisé les poètes, et leurs ouvrages avaient contribué à l'immortaliser. Chacun de ces poètes avait une écharpe sur laquelle son nom était écrit. Sur le sixième char, très bien décoré par le Pontormo, et attelé de quatre paires de génisses richement harnachées, était assis l'empereur Trajan. Il était précédé de douze docteurs ou jurisconsultes à cheval, vêtus de longues toges et de mozettes de vair. Des scribes, des copistes, des garde-notes portant des torches, des livres et des manuscrits, formaient leur escorte. A la suite de ces six chars venait le char ou triomphe de l'Age d'Or, orné de très belles peintures par le Pontormo, et par Baccio Bandinelli de nombreuses figures en relief, parmi lesquelles on

louait beaucoup les Quatre Vertus Cardinales. Du milieu du char s'élevait un immense globe sur lequel était étendu un cadavre couvert d'une armure toute rouillée. Du flanc de ce cadavre sortait un enfant nu et doré, pour représenter la résurrection de l'Age d'Or et la fin du Siècle de Fer, miracle opéré par l'élévation de Léon X au pontificat. Le tronc desséché de laurier, dont les feuilles reverdissaient, exprimait la même idée, bien que plusieurs personnes prétendissent qu'il faisait allusion à Laurent de Médicis, duc d'Urbin. Je dois ajouter que l'enfant que l'on avait doré mourut bientôt après des suites de cette opération, qu'il avait endurée pour gagner dix écus. (Vasari.)

S'agissait-il de représentations théâtrales, ici encore la peinture brillait au tout premier rang. Que d'artistes célèbres, pour nous borner au premier quart du XVI$^{e}$ siècle, se sont félicités de prêter leur concours à ces décorations éphémères : Peruzzi, Andrea del Sarto, Aristotele da San Gallo, Ridolfo Ghirlandajo, Francia Bigio et le grand Raphaël.

La description de la mise en scène imaginée par Baldassare Castiglione, à Urbin, entre 1504 et 1510, à l'occasion de la représentation de *la Calandra*, la fameuse comédie de son ami Bibbiena, en dira plus à ce sujet que tous les commentaires. « La scène était censée se passer dans une rue située à l'extrémité d'une ville, entre le mur d'enceinte et les dernières maisons. Du plancher du théâtre jusqu'à terre on avait figuré au naturel le mur de la cité avec deux grosses tours. Aux deux extrémités de la salle étaient placés d'un côté les joueurs de hautbois (« pifferi »), de l'autre les trompettes; au milieu était un second passage magnifiquement décoré. La salle était disposée comme si elle eût été le fossé de la ville, traversé par deux murailles comme celles qui soutiennent des aqueducs. Le côté où étaient placés les gradins pour s'asseoir était orné de tapisseries représentant le *Siège de Troie* [1]. Au-dessus, un grand entablement en saillie, avec une inscription en grosses lettres blanches sur un champ d'azur, inscription qui garnissait toute cette moitié de la salle :

> Bella foris, ludosque domi exercebat et ipse
> Caesar : magni etenim est utraque cura animi.

« Au ciel de la salle étaient attachées de très grandes guirlandes de verdure, qui garnissaient presque la voûte entière, de laquelle pendaient des fils de fer, par les trous des rosaces qui ornaient cette voûte; ces fils portaient deux rangs de candélabres d'un côté à l'autre de la salle, avec treize lettres, correspondant au nombre de trous percés dans la voûte, et disposées de la

1. C'est la suite célèbre, exécutée à Urbin même sous le duc Frédéric.

manière suivante : Deliciæ Populi; ces lettres étaient tellement grandes, que sur chacune d'elles on avait fait tenir depuis sept jusqu'à dix torches qui répandaient une très grande lumière. La scène représentait une très belle ville, avec des rues, des palais, des églises, des tours; rues véritables ainsi que les autres objets en relief, mais exécutées en outre avec le secours d'une



Le Triomphe de Jules César, par Andrea Mantegna.
Fragment d'un des cartons conservés à Hampton-Court.

très bonne peinture et d'une perspective bien entendue. Entre autres choses, on y voyait un temple à huit faces en demi-relief, si bien achevé, qu'avec toutes les ressources que possède l'État d'Urbin, il paraissait impossible qu'il eût été exécuté en quatre mois. Il était entièrement travaillé en stuc, avec de beaux bas-reliefs représentant divers traits d'histoire. Les fenêtres imitaient l'albâtre, et toutes les architraves et les corniches étaient en or fin et en azur d'outre-mer; à certaines places, des vitres imitant des pierreries qui paraissaient naturelles; autour, des figures en relief, imitant le marbre, des colon-

nettes découpées; il serait trop long d'énumérer le surplus. Ce temple était placé comme au milieu. D'un côté était un arc de triomphe, éloigné du mur d'au moins une canne. Entre l'architrave et la voussure de l'arc était représentée admirablement, imitant le marbre, mais en peinture, l'*Histoire des trois Horaces*. Dans deux niches, au-dessus des deux pilastres soutenant l'arc, on




Le Triomphe de Jules César, par Andrea Mantegna.
Fragment d'un des cartons conservés à Hampton-Court.

avait placé deux statuettes sculptées, représentant deux Victoires tenant à la main deux trophées en stuc. Au sommet de l'arc était une figure également très belle, entièrement sculptée, revêtue de son armure, dans la plus belle pose, et frappant avec une lance un homme nu étendu à ses pieds. De chaque côté du cheval, on avait élevé comme de petits autels sur chacun desquels était un vase de feu très ardent qui dura pendant toute la comédie[1]. »

1. Lettre de B. Castiglione, traduite dans l'*Histoire des plus célèbres Amateurs italiens*, de M. Dumesnil, p. 52 et suiv.

Il n'était pas jusqu'à l'austère Thémis qui ne réclamât le concours des peintres. En 1518, à Rome, un certain Johannes Simon de Vérone dut représenter en douze tableaux les méfaits et crimes d'un prêtre lorrain condamné à la dégradation[1]. En 1529-1530, lors du siège de Florence, Andrea del Sarto fut requis de peindre sur la façade du palais du Podestat les capitaines qui avaient pris la fuite en emportant leur solde et divers citoyens qui avaient quitté la ville sans autorisation. Il accepta et peignit de sa main ces images ignominieuses; mais, pour ne pas recevoir, comme Andrea del Castagno, le surnom d'Andrea degli Impiccati (André, le peintre des Pendus : voy. t. I, p. 304), il fit mettre le contrat au nom de son élève Bernardo del Buda et ne travailla lui-même qu'en cachette. La galerie des Offices possède cinq esquisses à la sanguine destinées à ces fresques, qui furent recouvertes d'un badigeon dès le XVI^e^ siècle.

L'art même qui par son essence paraît le plus en opposition avec les beaux-arts, l'art de la guerre, mettait sans cesse à contribution peintres, sculpteurs, orfèvres. Rappelons les belles cuirasses gravées de Milan, la rondache de Léonard, avec la tête de Méduse, les caparaçons peints par les Genga et par le Francia, les flammes de trompette mises en couleur par Jean d'Udine, l'auxiliaire de Raphaël et le plus délicat des ornemanistes de la Renaissance.

Considérons-nous la vie domestique, ici encore la peinture se rattache intimement à toutes les joies et à toutes les douleurs, aux fiançailles, à la naissance des enfants, aux funérailles. C'étaient tantôt des coffres de mariage ornés de scènes historiques ou symboliques, tantôt des plateaux d'accouchées, tantôt des bannières destinées à figurer aux obsèques. Étudions successivement quelques-uns de ces usages. Des coffres de mariage, des « cassoni », il en a déjà été question dans notre premier volume (p. 35-37). Bornons-nous à rappeler que Pinturicchio, Filippino Lippi, Signorelli, Piero di Cosimo, Jacopo da Pontormo et une foule d'autres artistes de marque ne dédaignèrent pas de décorer les faces de ces meubles destinés à renfermer les trousseaux des jeunes mariées: « quæ nupta at carum tulit maritum[2] ». On peut voir un choix assez varié de ces peintures au musée de Cluny.

Les meubles peints rappelaient les événements les plus marquants de la vie de famille. Il faut voir comme la femme de P. F. Borgherini apostropha Palla, l'émissaire du roi François I^er^, lorsque, au moment du siège de Florence, il voulut enlever son lit nuptial, peint par Pontormo, sous prétexte de le sauver de la destruction : « Ce lit que tu demandes pour ton intérêt personnel et à cause de ton avidité, ce lit, lui répliqua la vaillante patricienne, est celui de mon mariage,

1. Bertolotti, *Spese di Giustizia nei secoli XV e XVI*, p. 6.

2. R. Erculei, *Intaglio e Tarsia in legno*, p. 176. Rome, 1885. — A. Darcel, *Revue des Arts décoratifs*, t. IX, 1888, p. 65 et suiv.

en l'honneur duquel Salvi, mon beau-père, a fait exécuter cette décoration véritablement royale; je le vénère en souvenir de lui et par amour pour mon époux; je le défendrai au prix de mon sang et de ma vie. »

Les plateaux d'accouchées (« deschi da parto »), dont les peintures étaient parfois signées de noms célèbres[1], les coupes, tasses et écuelles d'accouchées, décorées par les plus habiles céramistes[2], autant d'applications de l'art aux péripéties de l'existence.

Enfin, lorsque l'heure fatale avait sonné, lorsque les parents disaient un dernier adieu à celui que la mort venait de leur enlever, c'était encore la peinture qui faisait les principaux frais des funérailles. Avant le siège de 1530, raconte Vasari, on avait l'habitude à Florence, pour les funérailles des citoyens de distinction, de porter devant le catafalque une rangée de petits drapeaux attachés à un tableau que portait un serviteur; ces drapeaux devenaient la propriété de l'église, qui les conservait en souvenir du défunt et de sa famille. Les fils de Rucellai, désireux d'innover, remplacèrent les drapeaux par une bannière carrée, au-dessous de laquelle flottaient quelques petits drapeaux, et sur cette bannière ils firent peindre par Giuliano Bugiardini quatre saints, que les amateurs louèrent grandement. Dans une autre occasion, lors des funérailles de Bartolommeo Ginori, Pontormo peignit d'un coup vingt-quatre de ces drapeaux; il représenta sur un fond blanc la Madone et l'Enfant; au-dessous, les armoiries du défunt; puis deux saints Barthélemy de deux brasses de haut.

Les bières funèbres, à leur tour, sollicitèrent plus d'une fois le ciseau ou le pinceau d'artistes de valeur. Timoteo Viti et Peruzzi en peignirent pour la confrérie de Sainte-Catherine de Sienne, à Rome; Giovanni di Pietro, surnommé Castelnuovo, en sculpta, en 1511, pour une confrérie de Sienne.

Cet entraînement général, cette sollicitude et cette passion de tous les instants pour le beau, joints à l'apparition d'une série d'hommes extraordinaires, voilà ce qui a si rapidement porté l'art italien à son apogée[3].

1. Dans la *Chronique de l'Art* du 26 octobre 1889, j'ai consacré une notice spéciale à ces ouvrages, tour à tour de forme rectangulaire, octogonale ou ovale. Voyez en outre, dans le même volume (numéro du 30 novembre), une note complémentaire de M. de Seidlitz.

2. Piccolpasso (*l'Arte del Vasajo*) décrit en détail un de ces services, dont un beau spécimen se trouve au Musée Correr à Venise. Cf. Molinier, *Venise*, p. 171 et suiv.

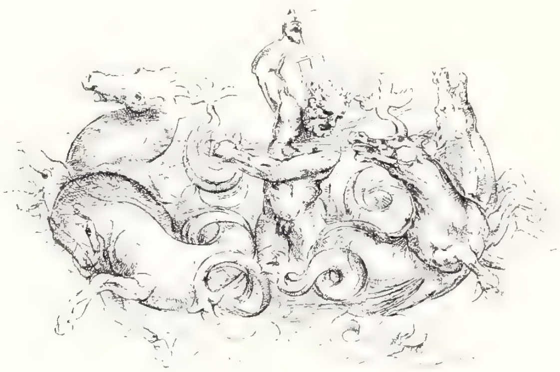
3. Croirait-on qu'un esprit distingué, un élève de Michelet et d'Edgar Quinet, Alfred Dumesnil, ait exprimé le regret que le génie d'un Michel-Ange et d'un Raphaël ait comme « brûlé, dévoré, en un petit nombre d'années, le développement de la vie d'un peuple et les trésors sur lesquels l'art italien aurait pu vivre pendant de longues générations ». Plaisante illusion ! En matière d'art, il n'y a que les hommes supérieurs qui comptent, ceux qui ont le jet, la flamme, l'étincelle divine; le reste c'est le « servum pecus », la troupe servile des imitateurs. L'alternative était celle que le destin avait posée à Achille : Ou une vie courte et

En résumé, le principe même de la Renaissance et, on peut l'ajouter, le principe de toute civilisation, l'alliance des leçons du passé avec les progrès nouveaux, ne devait plus périr, comme il avait péri au moyen âge. On a pu en abuser par moments, mais il avait en lui une vertu immanente qui lui permit de se renouveler périodiquement. Ce qu'il renfermait de meilleur, les humanités[1], est resté depuis lors la base même de l'éducation; d'autre part, l'étude des modèles antiques a inspiré tous les monuments d'architecture, au temps de Louis XIV, de Louis XV, de Louis XVI, aussi bien que sous la Révolution et sous le Premier Empire; elle a inspiré toutes les productions de la statuaire et de la peinture d'histoire, sauf peut-être en Hollande et en Espagne.

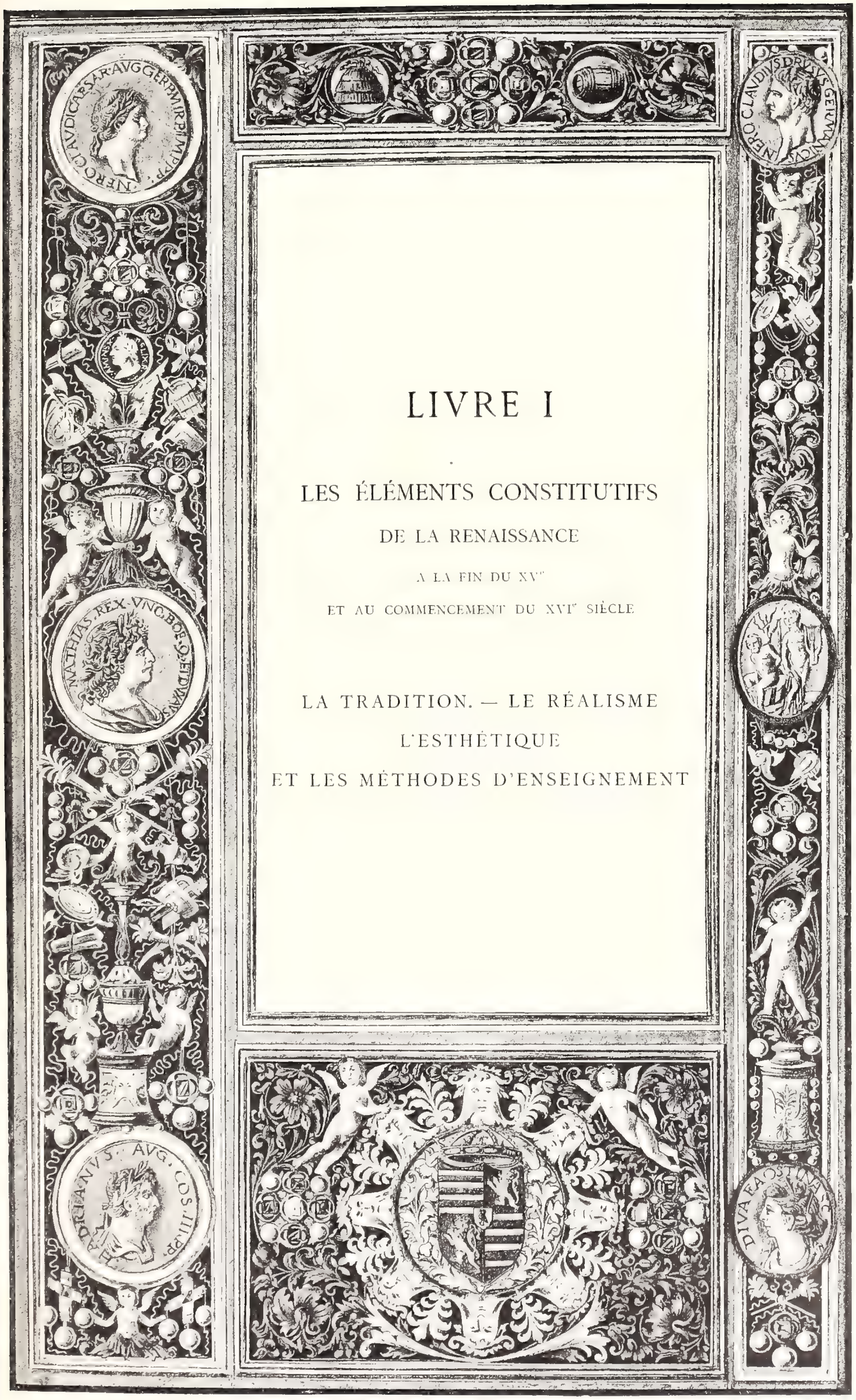
La Renaissance, en tant que mouvement littéraire et artistique, eut donc assez de vitalité pour survivre au XVI^e^ siècle : les âges postérieurs n'en constituent que des modalités, et il serait difficile d'exagérer la part qu'elle tient dans l'éducation de l'époque présente.

glorieuse, ou une existence longue et sans éclat. — Quel ami de l'art oserait préférer une longue série de médiocrités aux radieux génies de l'Age d'Or !

1. Ce terme si séduisant, si touchant, « istudi d'umanità », se rencontre déjà sous la plume de Vespasiano dei Bisticci, le brave libraire et biographe florentin du XV^e^ siècle. (*Le Vite*, édit. Bartoli, p. 511.)



Le Triomphe de Neptune.
D'après un dessin de Léonard de Vinci. (Bibliothèque de Windsor.)



# LIVRE I

## LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE LA RENAISSANCE

À LA FIN DU XV^e^ ET AU COMMENCEMENT DU XVI^e^ SIÈCLE

## LA TRADITION. — LE RÉALISME L'ESTHÉTIQUE ET LES MÉTHODES D'ENSEIGNEMENT

Frontispice d'un manuscrit de Philostrate enluminé par Attavante pour le roi Mathias Corvin.
(Bibliothèque impériale de Vienne.)



Frise de la Chartreuse de Pavie.

# CHAPITRE I

LA SCIENCE ET LA LITTÉRATURE ITALIENNES A LA FIN DU XV[e] ET AU COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE. — POÈTES ÉPIQUES ET DRAMATURGES. — SANNAZAR ET L'ARIOSTE. — ACTION DES LITTÉRATEURS SUR LES ARTISTES. — POURQUOI L'ART L'A EMPORTÉ SUR LA LITTÉRATURE.

Par un effort suprême, cette époque favorisée a réussi à porter simultanément à la perfection toutes les forces intellectuelles de l'Italie, les sciences positives, les belles-lettres, l'érudition, aussi bien que la musique ou les arts plastiques.

La science italienne, après un temps d'arrêt, reprend son essor avec « il sommo Leonardo », en attendant qu'elle atteigne avec Galilée à son point culminant. Dans l'intervalle se placent une foule de noms célèbres et de découvertes importantes, que nous ne saurions songer à mentionner ici : des physiciens tels que Porta de Naples (1540-1615), des naturalistes tels que Salviani de Città di Castello (1514-1572), l'auteur du célèbre ouvrage sur les poissons; des géomètres tels que Maurolico de Messine (1494-1575), des mathématiciens tels que Tartaglia († 1557) et Cardano de Pavie (1501-1576), qui brilla également en chimie et en astronomie, puis les premiers ingénieurs du temps.

Si les noms que nous venons de rapporter ne jouissent pas de la même

popularité que ceux des Paracelse, des Conrad Gesner, des André Vésale et des Ambroise Paré, des Copernic et des Tycho-Brahé, il faut du moins reconnaître combien la plupart des savants étrangers ont dû à l'enseignement et aux collections italiennes, depuis Copernic jusqu'à Vésale, de combien de découvertes l'Italie a donné le signal. Si parfois l'autorité attachée à quelque doctrine antique erronée a pu arrêter pour un temps les progrès d'une science, cet inconvénient, absolument isolé, est-il comparable à tant de services hors ligne, l'affranchissement de la pensée, la méthode retrouvée, la somme des connaissances triplée et quadruplée! On ne comprend pas comment Libri, dans son ouvrage si partial et si déclamatoire, a pu mettre en cause cette influence, lui attribuer le ralentissement de l'évolution scientifique[1].



Portrait de Fracastor.
Fac-similé d'une gravure sur bois du XVIe siècle.

Les Italiens prirent surtout pour thème de leurs méditations l'homme, abandonnant aux nations du Nord l'étude des autres branches du règne animal ou du règne végétal : de là leur supériorité dans l'anatomie, la physiologie et la médecine. Rappelons ici les travaux de Marc Antonio della Torre, l'anatomiste ami du Vinci († 1512), d'Achillini de Bologne (1463-1512), de Fallopio de Modène (1523-1562), de Jacopo Berengario de Carpi, d'Eustachio da San Severino († 1570), de Mattioli de Sienne (1501-1577), d'Andrea Césalpin (1519-1603). La sculpture et la peinture ne furent pas des dernières à profiter du progrès de ces sciences; on sait quelle place l'anatomie tient dans les études et dans l'œuvre de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.

En étudiant le milieu dans lequel s'étaient développés les Primitifs, nous avons eu à déplorer l'insigne infériorité de la poésie vis-à-vis de l'art : vers la

1. *Histoire des Sciences mathématiques en Italie*, t. II, p. 241-242.

fin du XV^e siècle, l'équilibre tend à se rétablir; bientôt l'Italie pourra célébrer le second âge d'or de sa littérature : si l'œuvre de poètes tels que Laurent le Magnifique, Politien, le Bojardo, l'Arioste, n'égale pas en puissance celui de



Portrait de Balthazar Castiglione, par Raphaël. (Musée du Louvre.)

Dante ou de Pétrarque, pas plus qu'il n'égale celui des coryphées de l'art contemporain, Bramante, Léonard, Michel-Ange et Raphaël, du moins inaugure-t-il brillamment cette renaissance littéraire qui a trouvé dans le Tasse son dernier et plus éloquent interprète[1].

1. BIBLIOGRAPHIE : Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana* ; édit. de Milan, 1822-1826. — Ginguené, *Histoire littéraire de l'Italie*, 1824-1835. — Burckhardt, *Cultur der Renaissance*. —

Le phénomène qui nous frappe tout d'abord quand nous envisageons l'ensemble des productions littéraires de l'Italie dans le dernier quart du xv[e] siècle et dans le premier quart du xvi[e], c'est l'apparition d'une langue nouvelle, ou plutôt la résurrection de cette langue italienne, déjà si riche en chefs-d'œuvre. Désormais, comme au temps de Dante, de Pétrarque et de Boccace, l'italien reprend officiellement sa place à côté du latin en tant qu'organe littéraire.

Écoutons à ce sujet l'éloquent plaidoyer de Bibbiena, l'auteur de *la Calandra* et un des nourrissons des Médicis, si intimement liés à la renaissance de l'italien : « La langue que Dieu et la nature nous ont donnée ne doit pas jouir auprès de nous de moins d'estime ni de moins de faveur que les langues latine, grecque et hébraïque, auxquelles la nôtre ne serait peut-être inférieure en rien si nous l'exaltions, la cultivions et la polissions avec cette diligence et ce soin que les Grecs et les autres ont employés à l'égard de la leur. C'est se montrer ennemi de soi-même que de faire plus de cas de la langue d'autrui que de sa propre langue. Pour moi, je sais très bien que la mienne m'est tellement chère, que je ne la changerais pas contre toutes les langues actuellement connues. »



Hieronimo Vida.
D'après une médaille italienne anonyme.

Il ne fut d'ailleurs nullement question, dans ce siècle de conciliation, de proscrire le latin, mais uniquement de rétablir l'équilibre entre la langue savante et la langue vulgaire. Tous les ouvrages de science et une foule d'ouvrages d'histoire, entre autres ceux de Paul Jove (1483-1552), continuèrent à être rédigés en latin. Bien plus, la majorité des poètes — Politien (1454-1494), Boiardo (1434-1494), Sannazar (1458-1530), Bembo (1470-1542), l'Arioste (1474-1532), Vida (1490-1556), Balthazar Castiglione (1478-1529) — cultivèrent simultanément les deux langues. La littérature néo-latine s'enrichit même de quelques chefs-d'œuvre, les élégies de Pontano, le *de Partu Virginis* de Sannazar et le poème de Fracastor (1483-1553), pour ne point parler d'une foule de jolis morceaux — élégies, épigrammes, etc., — qui n'ont cessé de compter des admirateurs en Italie et auxquels on fait de nos jours encore l'honneur de les réimprimer[1]. Il n'a pas manqué d'historiens pour placer la littérature latine de cette époque au-dessus de la littérature italienne : je citerai le brave Tira-

Canello, *Storia della Letteratura italiana nel secolo XVI.* Milan, 1880. (C'est une réunion de feuilletons plutôt qu'une histoire.) — Symonds, *Renaissance in Italy; Italian Literature.* 2 vol. Londres, 1881. — L. Étienne, *Histoire de la Littérature italienne depuis ses origines jusqu'à nos jours.* Paris, 1884. — Marc-Monnier, *la Renaissance, de Dante à Luther.* Paris, 1885. — Geiger, *Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland.* Berlin, 1882 (fait partie de l'Histoire générale publiée sous la direction d'Oncken). — Le même : *Vierteljahrschrift für Kultur und Literatur der Renaissance* Berlin, 1886 et suiv.

1. Pas plus tard qu'en 1888, M. Costa a donné, dans un élégant volume, un choix des prin-

boschi, bibliographe et compilateur diligent[1]. Mais il suffit de signaler de tels jugements pour en faire ressortir l'inanité. Comment une littérature somme toute factice et toute d'emprunt saurait-elle entrer en parallèle avec une littérature aussi vivante que celle qu'a illustrée un Machiavel ou un Guichardin!

Et dans cette littérature italienne, quelle souplesse, quelle variété, quelle fermentation et quelle fécondité! On voit paraître tout ensemble poèmes épiques et poèmes héroï-comiques, comédies, sonnets, madrigaux, épigrammes, églogues et idylles, ouvrages didactiques et ouvrages moraux, les *Asolani* de Bembo et le *Cortegiano* de Castiglione. La Nouvelle, si longtemps délaissée (on ne trouve guère à citer pour la période précédente que *les Facéties* du Pogge et *il Novello* de Masuccio de Salerne (publié en 1476; voy. t. I, p. 22, 121), relève la tête avec Sabadino degli Arienti de Bologne, dont le *Novelliere,* dédié au duc Hercule de Ferrare, parut à Bologne en 1483, avec Morlino, qui publia en 1520, à Naples, quatre-vingts nouvelles (écrites en latin), avec Bandello, qui commença dès 1510 la rédaction du plus célèbre des recueils de ce genre composés au XVI[e] siècle. Peu d'années encore et la littérature macaronique prendra naissance avec Théophile Folengo (Merlin Coccaie, né en 1491). La première comédie moderne, *la Calandra* de Bibbiena, fut représentée entre 1504 et 1510; la première tragédie moderne, *la Sophonisbe* de Trissin, en 1515, et la seconde, *la Rosmonde* de Jean Ruccellai, la même année.

Bref, autant il y avait de monotonie et de raideur dans la littérature du XV[e] siècle, autant il y aura de vie et d'allure dans celle du XVI[e].

Les poèmes épiques n'avaient pas fait défaut pendant toute la Première Renaissance. Que de milliers d'hexamètres forgés en l'honneur des héros de l'antiquité ou de ceux du XV[e] siècle, les Sforza, les Este, les Montefeltro! Voilà que subitement, dans l'entourage immédiat de Laurent le Magnifique, et peut-être sous son inspiration, parut une composition bizarre qui marqua tout ensemble la réaction contre les froides épopées néo-classiques et contre les plates adulations prodiguées aux contemporains, telles que *la Sforziade, la Borséide, la Feltrienne.* La nouveauté du *Morgante maggiore,* le chef-d'œuvre de Lodovico Pulci (publié en 1481), consista et dans le choix du sujet, emprunté à ce moyen âge si honni des humanistes, et dans cette note héroï-comique, le genre bernesque, à laquelle un des successeurs de Pulci, Francesco Berni (1490-1536), a donné son nom[2]. Pulci eut la patience de soutenir son rôle trente mille vers durant!

cipales productions lyriques latines de la Renaissance : *Antologia della Lirica latina in Italia ne secoli XV e XVI.* Città di Castello.

1. *Storia della Letteratura italiana,* édit. de Milan, t. VII, p. 1971. On trouve aux pages 1971-2176 du même volume un tableau assez complet de la littérature latine du XVI[e] siècle.

2. Voy., sur toute cette littérature, l'*Histoire poétique de Charlemagne,* de M. Gaston Paris, p. 195-202.

On a essayé, dans les derniers temps, de défendre Pulci contre le reproche d'impiété. J'avoue

Certes on aurait fort étonné Laurent le Magnifique en lui prédisant que ce qui n'était qu'une boutade chez Pulci deviendrait le point de départ d'une longue série de poèmes, bien plus, d'un genre nettement défini. Voilà du coup les paladins mis à la mode dans l'Italie de la Renaissance, bien que de tels souvenirs n'eussent plus rien qui fût de nature à intéresser ni l'aristocratie intellectuelle, ni le peuple. Du moment où l'on voulait chanter le passé, mieux valait prendre, à l'instar de Pétrarque dans son *Africa*, un héros national tel que Scipion l'Africain, le vainqueur d'Annibal; on eût du moins fait vibrer la corde du patriotisme chez les héritiers des anciens Romains. Et mieux encore valait s'attaquer à des exploits restés vivants dans la mémoire du peuple italien, la rivalité des Gueltes et des Gibelins, les luttes contre l'Empire germanique, la Ligue lombarde, la défaite de Frédéric Barberousse. Mais, le sentiment national tendant à disparaître, les successeurs de Pulci apprécièrent dans les souvenirs de la chevalerie, à laquelle personne ne croyait plus, la facilité de donner un libre cours à leur imagination.


L'Arioste.
D'après une médaille de Poggini

*Il Morgante Maggiore* de Pulci fut rapidement suivi de *l'Orlando innamorato* du comte Boiardo († 1494), de *la Carliade* d'Ugolino Verini, du *Mambriano* du Cieco da Ferrara (Francesco Bello, † 1496), et enfin du chef-d'œuvre du genre, *l'Orlando furioso* de l'Arioste, dont la première partie vit le jour à Ferrare en 1516, et la dernière en 1532.

Longtemps j'ai cherché les causes d'un engouement si extraordinaire; un instant il m'a paru que l'on pouvait l'attribuer à la popularité dont les paladins, les chevaliers de la Table-Ronde, les preux, auraient continué à jouir en Italie auprès des masses[1]. Mais cette explication est insuffisante; il faut chercher plus haut ou plus bas : les poètes italiens de la Renaissance, M. Symonds en a fait la remarque judicieuse, n'avaient pas le génie de l'invention; de même qu'ils avaient imité les modèles romains dans leurs productions dramatiques, et les modèles provençaux (vus à travers Pétrarque) dans leur poésie lyrique, de même

que j'ai quelque peine à l'absoudre, quand je l'entends, au début de chaque chant, invoquer tour à tour, avec les marques du respect le plus profond, le Père Éternel, le Christ (« le juste, le saint, l'éternel monarque, le souverain Jupiter, crucifié pour nous ! »), le Saint-Esprit, la Vierge ou un saint, et que ces invocations se terminent invariablement par la prière de l'aider à mener à bonne fin le récit de telle ou telle aventure (et l'on sait s'il y en a de scabreuses ! ). Si ce n'est point là de l'ironie, c'est du moins de l'inconvenance au suprême degré. On objectera en vain que, dans *il Buovo d'Antona*, *l'Ancroja*, *la Spagna*, certains prédécesseurs de Pulci avaient donné l'exemple d'invocations analogues : ces auteurs, d'une bonne foi entière, n'avaient pas mêlé, comme lui, le profane au sacré. Or la question est précisément là.

1. *La Renaissance à l'époque de Charles VIII*, p. 105.

ils imitèrent les chansons de geste dans leurs productions épiques[1]. Ce qui séduisait dans ces dernières les prédécesseurs de l'Arioste et l'Arioste lui-même, c'est que vis-à-vis du moyen âge ces troubadours de la Renaissance pouvaient se permettre toutes les licences, l'enjoliver, le travestir à leur aise, et Dieu sait s'ils ont usé et abusé de cette latitude. Vis-à-vis de l'antiquité, ils éprouvaient trop de respect encore et n'auraient pas osé la traiter avec un sans-gêne pareil.

Et de fait, ce ne sont pas les héros traditionnels qui ont fait le succès du *Roland amoureux* ou du *Roland furieux*; ce sont les personnages nouveaux inventés de toutes pièces, princes sarrasins ou amazones, Agramant, Astolphe, Rodomont et Roger, Angélique, Bradamante et Marphise. De Roland, de Charlemagne, d'Olivier, de Turpin, il n'est question que de loin en loin; l'Arioste se souvient de leur existence tous les six ou huit chants, c'est-à-dire tous les trois ou quatre ans, puisqu'il n'a pas mis moins de vingt-cinq ou trente ans pour mener à fin ses quarante chants.




Portrait de F. Guichardin.
Fac-similé d'une gravure du XVI[e] siècle.

La mythologie elle-même n'y perdit rien, pas plus chez Pulci que chez l'Arioste : l'Aurore et Apollon furent de toutes les fêtes; Philomèle et sa sœur remplirent de plus belle les bocages de leurs lamentations et de leurs pleurs; Pluton continua de régner sur les Enfers. Quant à Boiardo, plus fortement ancré dans son sujet, il célébra néanmoins le « dicitor » Arion, la « donzella » Méduse et le « damigello » (damoiseau) Narcisse. (P. I, ch. XII; P. II, ch. XVII, XXVII.)

Le reproche le plus grave que l'on soit en droit d'adresser à ces poètes, quelque spirituelles ou charmantes que leurs compositions puissent être en elles-mêmes, c'est de ne pas croire aux personnages qu'ils évoquent, vrais héros de roman et non d'épopée; c'est de fausser à tout instant l'histoire en y intro-

1. *Renaissance in Italy; Italian Literature*, t. II, p. 510.

duisant des généalogies imaginaires, en rattachant, par exemple, comme l'ont fait Boiardo et l'Arioste, habiles courtisans, les origines de la maison d'Este au cycle carlovingien, bien plus, au cycle troyen. Les jeux futiles de l'imagination succèdent à la conviction, à l'expression de sentiments généreux. Que de grâce, d'ailleurs, dans les héros et les héroïnes de l'Arioste, quelle fantaisie exquise, quelle féerie éblouissante, résumant toutes les richesses de l'*Iliade*, des *Chansons de geste*, des *Mille et une Nuits*, des vieux conteurs florentins, et que cette langue est souple, riche, musicale, à travers le dédale des digressions!

Du vivant même de l'Arioste, en 1526, la parodie de Teofilo Folengo (Merlin Coccaie), *l'Orlandino*, porta à l'épopée héroï-comique un coup dont ce genre archifaux ne se releva pas.



Le cardinal Bembo.
D'après la médaille de B. Cellini.

Dans la poésie lyrique et dans la poésie descriptive, le contraste entre les malheurs publics et la sérénité des littérateurs, contraste déjà si accentué chez le groupe de poètes épiques dont l'Arioste est le coryphée, s'accuse encore davantage. Aussi, comme pour bien affirmer ces tendances, les cinquecentistes prirent-ils pour modèle, non pas Dante, le sombre justicier, mais l'élégant Pétrarque, dont Bembo venait de réimprimer le *Canzoniere*, d'après le manuscrit autographe. Ils s'inspirèrent de lui, non seulement pour les idées, mais encore pour la forme, pour la pureté du langage toscan, pour le choix des rimes, sauf à tomber du joug des anciens sous celui de l'amant de Laure : du moins ici il s'agissait d'un poète national et moderne. Le sonnet, cette forme raffinée entre toutes, refleurit comme aux plus beaux jours du trecento, aussi bien que le madrigal. Singulier anachronisme qu'une telle recrudescence de l'amour platonique dans cette société d'épicuriens! L'églogue et l'idylle relèvent de leur côté la tête, au midi avec Sannazar, qui le premier, ainsi qu'il s'en vante, « réveilla les forêts endormies et montra aux bergers l'art de chanter leurs chansons oubliées »; puis, au nord, avec Antonio Tebaldeo. Machiavel lui-même composa un « chapitre pastoral ». Quelque artificielles que soient les églogues de l'*Arcadia*, imitées de celles de Virgile, quelque raffinement que Sannazar y ait ajouté en mêlant à ses vers sa prose savante, l'intention mérite d'être louée : il oppose, aux arbres savamment taillés, les arbres « alti e spaziosi » qui se dressent sur la cime des montagnes; aux oiseaux enfermés dans des cages élégantes, les oiseaux sauvages qui chantent sur les verts rameaux; aux fontaines de marbre blanc, resplendissantes d'or, les sources qui jaillissent des roches vives et coulent au milieu du gazon. — Le succès couronna la

tentative de Sannazar : en moins d'un siècle son poème compta soixante éditions.

Il conviendrait d'insister tout particulièrement ici sur les débuts du théâtre italien, car ils touchent de près à l'histoire des beaux-arts; alors même qu'aucune comédie, aucune tragédie du temps, n'a inspiré de tableau ou de statue, quelle armée d'artistes supérieurs le décor et la mise en scène n'ont-ils pas occupée et séduite : Mantegna, Peruzzi, Raphaël, les deux Genga, Aristotele da San Gallo, Ridolfo Ghirlandajo, Francia Bigio, Francesco Indaco, Battista Franco et tant d'autres!

On demandait à la fois aux peintres d'orner le rideau de figures appropriées à la circonstance (en 1518, lors de la représentation, au Vatican, des *Suppositi* de l'Arioste, Raphaël dut représenter un personnage assez grotesque, un certain fra Mariano Fetti, tourmenté par les diables), de peindre en trompe-l'œil la perspective du fond, avec des palais, des rues, des ponts, des sites pittoresques, d'inventer et de dessiner les costumes et le mobilier.



Portrait de Sannazar (Actius Syncerus). D'après une médaille anonyme.

Égoïsme véritablement impardonnable chez les amateurs si éclairés de la Renaissance! Pour embellir leurs fêtes éphémères, ils n'hésitaient pas à confisquer un temps que les princes de l'art auraient pu consacrer à des œuvres durables. Aussi, de tant de décors brillants, que reste-t-il aujourd'hui? Les cartons peints par Mantegna pour le théâtre de Mantoue, le *Triomphe de Jules César*. C'est beaucoup qu'un tel chef-d'œuvre, ce n'est pas assez.

Il n'était guère d'humaniste, à partir du XIV^e siècle, qui n'eût abordé la composition dramatique, mais en se servant invariablement — est-il nécessaire de l'ajouter? — du latin et en calquant plus ou moins fidèlement les modèles antiques. Il ne semble pas, en outre, que ces essais aient reçu les honneurs de la scène, moins bien partagés en cela que les Mystères. Dans le dernier tiers du XV^e siècle enfin, à Rome d'abord, puis à Florence, à Mantoue et à Ferrare, des compositions théâtrales à sujets profanes, écrites les unes en latin, les autres en italien, furent représentées devant un public d'élite. En 1473, lors de l'entrée de la princesse Éléonore d'Aragon, qui traversait Rome pour rejoindre à Ferrare son fiancé Hercule d'Este, on joua, dans le palais des Saints Apôtres, appartenant à un neveu du pape Sixte IV, les *Noces de Pirithoüs* et l'*Histoire de Bacchus et d'Ariadne*. Un archéologue romain célèbre, Pomponius Lætus, et le cardinal Raphaël Riario, un autre neveu de Sixte IV, attachèrent leur nom à cette renaissance du théâtre; ils organisèrent des représentations de Plaute et

de Térence, tantôt dans un palais, tantôt dans un autre, et même en plein Forum. Parfois un décor dans le goût antique relevait l'intérêt de la représentation. Mais à cet égard Rome se laissa distancer par Mantoue et par Ferrare, où des salles spéciales, richement décorées, servaient à ces divertissements. La scène de Mantoue donna la première l'hospitalité à *l'Orphée* de Politien, une des plus anciennes comédies écrites en italien (1472), une sorte de pastorale virgilienne[1].

Avec *la Calandra* du futur cardinal Bibbiena (jouée pour la première fois en 1504, 1508 ou 1510), nous pénétrons enfin dans le domaine de la réalité, dans l'étude des mœurs contemporaines. Il ne faut pas qu'une action un peu flottante et la licence de langage nous fassent oublier tant de traits finement observés, pris sur le vif, la vivacité du dialogue, des jeux de mots tout d'actualité, et je ne sais quel goût du terroir, quelles réminiscences des vieux conteurs, qualités qui reposent singulièrement après la longue période de l'imitation antique. La pièce procède dans une certaine mesure des *Ménechmes* de Plaute; seulement ici les acteurs principaux sont un frère et une sœur, et non plus deux frères : deux jumeaux se ressemblent à s'y méprendre, et s'habillent le frère en femme, la sœur en homme; d'où une série de quiproquos des plus comiques, et des situations parfois passablement scabreuses. Quoique Bibbiena ne se doute pas encore de ce que c'est que la peinture de caractères, il met la main à son insu sur un type des plus amusants, Calandro, le mari vaniteux et jaloux, dont les balourdises sont si énormes « qu'une seule, commise par Salomon, Aristote ou Sénèque, aurait suffi pour discréditer toute leur sagesse ».

*La Mandragore* de Machiavel (commencée en 1514), plus méthodiquement composée peut-être que *la Calandra*, a infiniment moins d'entrain; mordante et froidement cynique, elle ressemble à une nouvelle de Boccace arrangée en vue de la scène. Sur une autre comédie de Machiavel, *l'Entremetteuse maladroite*, le joug antique pèse lourdement encore; les personnages et le décor sont même empruntés à l'ancienne Rome.

Parmi les comédies de l'Arioste, toutes en vers, *la Cassaria* (1497), *i Suppositi*, *la Lena*, *il Negromante*, *la Scolastica*, la plus célèbre, *i Suppositi* (*les Substitués*), montre une trame des plus enfantines : c'est une sorte de comédie d'intrigue, dans laquelle un étudiant change de rôle avec son domestique; la seule esquisse de caractère est celle du parasite.

La protection accordée aux représentations théâtrales par des membres du clergé et des princes de l'Église est d'autant plus digne de remarque qu'elle ne constitue nullement un fait isolé : à Florence, l'église d'Ognissanti (de tous

1. Ces productions ont été cataloguées et analysées par M. Chassang dans un travail très distingué, publié à Paris en 1852 : *des Essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV^e et au XV^e siècle.* — Voy. *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 107. — Article de M. U. Rossi dans le *Giornale storico della Letteratura italiana*, 1889, p. 305.

les saints) servit d'asile à une pièce latine, la *Lucinia*, jouée en 1476 devant Laurent le Magnifique par les élèves de ser Piero Domizio. A Gazzuolo, l'évêque de Mantoue, Louis Gonzague, fit traduire sur les planches, en 1500 et 1501, plusieurs comédies classiques. Le pape Léon X surtout poussait jusqu'aux dernières limites l'enthousiasme pour le théâtre : ce fut devant lui que



Le Triomphe de Jules César.
Fragment des décors peints par Mantegna pour le théâtre de Mantoue.
Fac-similé de la gravure de Mantegna.

furent joués pour la première fois les *Suppositi* de l'Arioste, pièce assez scabreuse, et *la Rosmunda* de Ruccellai (1515); ce fut lui qui appela périodiquement à Rome, à l'occasion du carnaval, l'Académie des « Rozzi » de Sienne, dont les membres, des artisans, avaient pour spécialité de représenter des comédies rustiques, d'organiser des mascarades de paysans. Bientôt cependant l'Église crut devoir désavouer ces divertissements profanes : à quelque quinze ou vingt années de là, un amateur romain, J. A. dell'Anguillara, au moment d'organiser des représentations au palais des Saints Apôtres, fut forcé de faire

pratiquer autour de la scène des cabinets grillés, afin de permettre aux prélats d'assister à la représentation sans être vus[1].

La robuste et joyeuse cour de Léon X ne poussait pas l'austérité si loin, et cependant tous les historiens sont d'accord sur ce point : en ce qui touchait la pureté des mœurs, Léon X n'avait à rougir devant personne.

Que le lecteur ne traite pas de digression ce rapide coup d'œil sur la littérature italienne : il était nécessaire pour nous faire connaître l'état des esprits à l'aube d'un siècle nouveau, pour nous révéler, au moyen d'une simple juxtaposition, les instincts auxquels obéissaient et les artistes et le public. Grâce à lui, nous avons pu constater combien il restait de jeunesse dans les imaginations, avec quelle passion celles-ci s'éprenaient du merveilleux, quelle volupté elles éprouvaient à se rafraîchir aux sources vives de la nature. A la naïveté de l'ère précédente, cette naïveté qui comportait une forte dose d'ignorance, succèdent des qualités que l'on est souvent tenté de considérer comme essentiellement modernes, ou comme particulières aux races du Nord, une sensibilité exquise, la rêverie, et même l'amour du fantastique, je veux dire les visions du monde surnaturel, le fantastique du Nord, celui de Macbeth, de Faust ou des Contes d'Edgard Poë[2]. Ajoutez-y la névrose introduite dans l'art par Donatello et portée à son maximum d'intensité par Michel-Ange, puis la morbidesse, et vous serez en droit de vous demander ce que le XVI[e] siècle italien avait à envier au romantisme.

Quelles relations s'établirent entre les artistes et les littérateurs contemporains, quelles idées ceux-ci suggérèrent-ils à leurs confrères, quelle action exercèrent-ils sur la conception ou sur le style de leurs ouvrages? L'art du XVI[e] siècle ayant des tendances infiniment plus littéraires que l'art du siècle précédent, et notamment un goût plus développé pour l'allégorie, les artistes ne pouvaient manquer de chercher à se rapprocher des représentants de la poésie ou de l'érudition. Ceux-ci devaient leur ouvrir une foule d'horizons inconnus, car le domaine sur lequel le XV[e] siècle avait concentré son activité avait été relativement borné : énormément de peintures religieuses, très peu de peintures mythologiques ou allégoriques, moins encore de peintures historiques. Cette réserve, cette timidité, n'avait été au fond qu'une trop légitime défiance des quattrocentistes à l'égard de leur érudition. Pour quelques lettrés, tels que Brunellesco, Ghiberti, Léon-Baptiste Alberti, Giovanni Santi, le père de Raphaël, et Mantegna, combien de peintres ou de sculpteurs étrangers à toute notion d'histoire, d'archéologie, de littérature! La marque distinctive des artistes du XVI[e] siècle, c'est au contraire l'ambition de cumuler avec leur gloire celle de l'écrivain ou du penseur.

1. Vasari, *Vie de B. Franco.*

2. *L'Ane mort* de Machiavel; — certaines strophes du *Roland furieux* (ch. VI, str. 61 et suiv.); — *la Carcasse* de Raphaël; — les dessins de Léonard de Vinci, etc.



Saint Jean-Baptiste, par Léonard de Vinci (Musée du Louvre).

Bramante, Raphaël, Michel-Ange, le Bronzino, Bartolommeo Genga d'Urbin, le sculpteur Silvio Cosini de Fiésole, Lomazzo, ciselèrent des sonnets; Sebastiano del Piombo engagea un duel poétique avec le fameux Berni; Benvenuto Cellini composa des mémoires; Fra Giocondo, Serlio, Vignole, Palladio, Vasari, écrivirent sur la théorie ou l'histoire de l'art.

Les écrivains, de leur côté, — humanistes, poètes en langue vulgaire, historiens, — témoignèrent aux artistes une déférence qui alla croissant de jour en jour, et aux choses de l'art une attention qui se traduisit plus d'une fois par de véritables dithyrambes. On en peut rapporter cent preuves diverses : le groupe d'Andrea Sansovino, *la Vierge et Sainte Anne*, dans l'église Saint-Augustin à Rome, devient le point de départ du fameux recueil de poésies publié en 1524, les *Coryciana*. L'Arioste, dans *le Roland furieux*, consacre des chants entiers à la description de peintures ou de sculptures (ch. XXII, XXXIII), et avec quel enthousiasme ne célèbre-t-il pas « ceux qui ont vécu de nos jours ou qui vivent encore, Léonard, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, les deux Dossi, et celui qui sculpte et peint avec le même talent, Michel, ange divin plutôt qu'homme, Sébastien (del Piombo), Raphaël, le Titien qui honore Cadore autant que les deux précédents honorent Venise et Urbin, et les autres dont les ouvrages répondent à ce que l'on lit et à ce que l'on croit de l'antiquité ». C'est encore l'Arioste qui, de concert avec Bembo et Balthazar Castiglione, déplore en vers émus la fin prématurée de Raphaël. On sait, d'autre part, quelle place considérable les discussions d'esthétique tiennent dans *le Courtisan* du même Castiglione. Il n'est pas jusqu'au maussade Machiavel qui, dans *la Peste de Florence*, ne s'efforce, en décrivant la beauté de deux Florentines, de rivaliser par la plume avec le pinceau.



Scène fantastique. Fac-similé d'un dessin de Léonard de Vinci. (Musée du Louvre.)

Et que de fois les princes de la littérature et de la science ne demandèrent-ils pas aux artistes de perpétuer leurs traits par un tableau, un buste, une médaille ou une gravure, sentant bien que les productions de l'art vivraient plus longtemps que leurs livres! Les portraits d'Inghirami, de Bibbiena, de Castiglione, par Raphaël, celui de l'Arétin, par Marc Antoine, celui de l'Arioste, par le

Titien, sont à la fois d'inappréciables documents iconographiques et des chefs-d'œuvre de style.

Mais quelle dette, bien autrement lourde, les artistes ne contractèrent-ils pas vis-à-vis des écrivains ou des savants! Les humanistes conservaient, comme au temps de Ghiberti (voy. t. I, p. 495), le privilège de tracer des programmes au peintre ou au sculpteur pour toute composition sortant du courant[1]. Maturanzio, professeur de rhétorique à l'Université de Pérouse, fut chargé officiellement d'indiquer au Pérugin les sujets qui devaient orner la salle du « Cambio ». A Sienne, le cardinal Piccolomini fit remettre à Pinturicchio le « memoriale » des épisodes de la vie de Pie II qu'il devait peindre dans la « Libreria » du dôme; ce « memoriale » résumait la biographie de Pie II, composée par son poète favori Campano[2]. A Florence, Andrea Dozzi, professeur de grec, accepta en 1513 de diriger la décoration des chars auxquels travaillaient Raffaello delle Vivuole, le Carota, Andrea Feltrini, Andrea del Sarto, le Pontormo (il leur fit traduire en peinture *les Trois Ages*; voy. p. 36), tandis que Paul Jove traçait, sur l'ordre de Léon X, le programme des peintures dont Andrea del Sarto, le Pontormo et Franciabigio devaient orner la salle principale de la villa de Poggio a Cajano.

Michel-Ange, élaborant à lui seul le programme des fresques du plafond de la chapelle Sixtine, passait dès lors pour un prodige.

Nul doute que Raphaël, avant de procéder à la décoration de la Salle de la Signature, n'ait également eu recours aux lumières de quelque humaniste familiarisé à la fois avec la philosophie des anciens et avec la théologie chrétienne; sinon on ne saurait s'expliquer, chez un jeune peintre de vingt-cinq ans, une synthèse aussi profonde et aussi claire. Une autre fresque de Raphaël, *le Triomphe de Galatée*, procède du célèbre poème de Politien sur le Tournoi de 1468. Et que d'indications archéologiques le peintre d'Urbin ne retira-t-il pas de son commerce quotidien avec les poètes ou les savants de profession : Bembo, l'Arioste, Bibbiena, Inghirami, Sadolet, Navagero, l'Arétin, Fabio Calvo de Ravenne, Castiglione, Andrea Fulvio! Son contact avec les savants développa en outre en lui l'habitude de recourir directement aux sources littéraires, comme venait de le faire Michel-Ange : les cartons des tapisseries et les fresques des Loges nous prouvent qu'il étudia avec amour l'Ancien et le Nouveau Testament; il put ainsi renouveler tout un côté de l'iconographie sacrée. Nul doute qu'il n'ait également lu et médité, sans recourir à un intermédiaire quelconque, *la Divine Comédie* de Dante, à laquelle il fit

1. Cette ingérence des humanistes ne portait pas toujours bonheur aux artistes. Botticelli avait traduit en peinture, dans *l'Assomption* (acquise il y a quelques années par la National Gallery de Londres), une opinion peu orthodoxe de son ami Matteo Palmieri, d'après laquelle les anges restés neutres entre Dieu et Lucifer seraient devenus des créatures humaines, avec la possibilité de se réhabiliter : son tableau fut couvert d'un voile et l'autel frappé d'interdiction.

2. Schmarsow, *Raphaël und Pinturicchio in Siena*, p. 3, 9, 10.

plus d'un emprunt, et peut-être même Virgile, dont il s'inspira si souvent.




Portrait de l'Arétin. Fac-similé de la gravure de Marc Antoine.

Est-il nécessaire d'ajouter que les programmes se bornaient d'ordinaire à la simple indication du sujet, sans commentaires d'aucune sorte.

La marquise Isabelle de Mantoue elle-même, plus méticuleuse que n'importe

quel homme du métier, laissait le Pérugin libre de retrancher du canevas qu'elle lui traçait toutes les figures, sauf quatre, qui lui paraîtraient devoir encombrer le tableau : il s'agit du *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, aujourd'hui exposé au Louvre. Mais écoutons la docte et charmante marquise : « Mon invention poétique, que je désire vous voir peindre, est une Bataille de la Chasteté contre l'Amour; à savoir, Pallas et Diane combattant contre Vénus et l'Amour. Pallas doit sembler avoir presque vaincu l'Amour; après lui avoir brisé la flèche d'or et l'arc d'argent, qu'elle a jetés à ses pieds, elle le tient d'une main par le bandeau que l'aveugle porte sur les yeux, et lève l'autre main pour le frapper. Entre Diane et Vénus la victoire doit sembler incertaine; Vénus sera seulement atteinte dans quelque partie de son costume, sa couronne (« mitra ») et sa guirlande, ou un bout de draperie (« qualche velletino »). Quant à Diane, ses vêtements seront brûlés par la torche de Vénus, mais le corps même des deux déesses ne recevra aucune blessure. Derrière ces quatre divinités, les chastes nymphes qui accompagnent Pallas et Diane doivent combattre âprement, de la manière qui conviendra le mieux à l'artiste, avec une troupe lascive de faunes, de satyres et de mille amours divers : ces amours, par rapport au premier, doivent être plus petits et porter des arcs, non d'argent, et des flèches, non d'or, mais d'une matière plus vile, comme du bois, du fer ou tout ce que l'on voudra. Pour rendre la peinture plus claire et plus belle, l'olivier, consacré à Pallas, se trouvera du côté de cette déesse, avec un écusson orné de la tête de Méduse, et dans les branches de l'arbre la chouette, oiseau qui lui sert d'emblème. Du côté de Vénus, on peindra le myrte, son arbre favori. Pour augmenter la beauté du tableau, il faudrait y ajouter un fond; à savoir un fleuve ou la mer, sur lequel des faunes, des satyres et des amours accourront au secours de leur maître; les uns traverseront le fleuve à la nage, les autres en volant; d'autres encore se rendront à cette lutte amoureuse à cheval sur des cygnes blancs. Sur le rivage du fleuve ou de la mer, on verrait, en compagnie d'autres dieux, et en sa qualité d'ennemi de la chasteté, Jupiter changé en taureau et emportant la belle Europe, puis Mercure, volant, comme un aigle qui tourne autour de sa proie, autour d'une nymphe de Pallas appelée Glaucera, qui tient une petite ciste où sont les ornements sacrés de cette déesse; le cyclope Polyphème, avec son œil unique, courant après Galatée, Phébus courant après Daphné déjà métamorphosée en laurier, Pluton emportant dans son royaume infernal Proserpine qu'il vient de ravir, et Neptune enlevant une nymphe (Coronis) au moment où elle est métamorphosée en corneille. »

Le pauvre Pérugin prit au pied de la lettre les instructions de la marquise; il multiplia les acteurs et les épisodes, lui qui s'entendait tout au plus à mettre en scène une demi-douzaine de personnages, et affaiblit l'action principale au profit d'une foule de petits motifs absolument accessoires. Alors même que ses

1. Braghirolli, *Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci*. Pérouse, 1874.

figures auraient eu la fermeté qui leur fait défaut, leur éparpillement leur aurait toujours fait le plus grand tort. Le tableau du maître ombrien restera comme un exemple mémorable du danger qu'offrent les programmes trop littéraires. La spirituelle marquise avait commis coup sur coup deux erreurs : l'une en demandant à un peintre mystique de traiter un sujet de mythologie, l'autre en enchaînant à ce point l'initiative d'un artiste.

Pourquoi le chef de l'École ombrienne n'a-t-il, comme un autre protégé de



Le Combat de l'Amour et de la Chasteté, par le Pérugin. (Musée du Louvre.)

la marquise, le vieux Jean Bellin, protesté contre des règles trop étroites, et demandé à suivre sa fantaisie : « vagare a sua voglia nelle pitture ». Isabelle, renonçant à son canevas, ainsi qu'elle lui en avait fait l'offre en commençant, l'aurait laissé libre « di far la inventiva poetica[1] ».

D'une manière générale, si les artistes consentent à demander des conseils, ils n'entendent aucunement subir les goûts de leurs confrères les littérateurs. A tout instant ils lèvent l'étendard de la révolte. Passe encore pour consulter les humanistes, détenteurs de connaissances archéologiques peu accessibles; mais prêter le secours de leur ciseau ou de leur pinceau aux fantaisies des poètes du jour, ces fantaisies qui n'avaient pas jeté de racines, quelle dérision!

1. Lettre de Bembo dans le *Carteggio* de Gaye, t. II, p. 71, 80.

Ils ne veulent s'attaquer qu'aux formules consacrées par le temps, comme s'ils doutaient de la valeur des productions contemporaines; peut-être aussi ces créations de la fantaisie individuelle ne leur semblent-elles pas avoir assez de consistance, assez de réalité, pour prendre place dans des arts aussi sérieux que la peinture ou la sculpture. Voit-on un peintre de style, un peintre d'histoire, tel que Raphaël, traduire les situations mélodramatiques ou scabreuses du *Roland furieux*, les Amours de Médor et d'Angélique, les Adieux de Zerbin et d'Isabelle!




Virgile et Dante devant le pape Boniface VIII.
Fac-similé d'une illustration de Dante.
(Venise, 1512.)

Les cinquecentistes ont en outre une trop haute idée de la dignité de leur mission pour accepter le rôle, relativement subalterne, d'illustrateurs purs et simples, ce rôle que Botticelli avait accepté trop servilement vis-à-vis de *la Divine Comédie*. (Les sujets antiques avaient du moins l'avantage d'être plus populaires.) Je ne connais pas un exemple d'une statue, d'une peinture, d'une gravure, inspirées par le théâtre. *La Sophonisbe* du Trissin elle-même resta sans écho dans l'art. De même la littérature arcadique, mise en honneur par Sannazar : tout au plus peut-on signaler, à l'extrémité opposée de l'Italie, à Venise, une tendance analogue dans les peintures du Giorgione[1].




Les Damnés dans le lac de glace.
Fac-similé d'une illustration de Dante.
(Venise, 1512.)

1. En thèse générale, la vogue des ouvrages illustrés diminue en Italie, sauf peut-être pour *les Métamorphoses d'Ovide*, qui, entre la fin du XVe siècle et l'année 1619, n'y comptèrent pas moins de soixante et une éditions (Duplessis, *Essai bibliographique des différentes éditions d'Ovide ornées de planches, publiées aux XVe et XVIe siècles*. Paris, Techner, 1889), sauf aussi pour les *Bréviaires*, les *Missels*, les *Offices de la Vierge*, qui reléguèrent dans l'oubli les *Livres d'heures* illustrés, si nombreux dans notre pays. Et encore aucun de ces ouvrages ne saurait-il se mesurer avec *le Songe de Polyphile* (1499). L'Italie réserve surtout l'accueil le plus glacial aux traités de morale raisonneuse, tels que *la Danse des Morts* ou *la Nef des Fols*, qui inspirèrent de ce côté-ci des monts des artistes si habiles. *Les Emblèmes* d'Alciat eux-mêmes ne réussirent pas à prendre faveur dans le pays qui les avait vus naître : sur les cent vingt-six éditions illustrées décrites dans le travail de M. Duplessis (*les Emblèmes d'Alciat*. Paris. Rouam, 1884), sept seulement appartiennent à l'Italie.

En cherchant bien, voici les seules illustrations que j'ai trouvées pour le cycle carlovingien, tel que l'ont constitué les poètes italiens de la Renaissance. A l'École des Beaux-Arts de Paris, un beau dessin, attribué au Giorgione, représentant une scène du *Roland furieux* (chant I, strophe 68); — Angélique assise sur les genoux de Médor, gravure de Georges Ghisi; — une gravure de l'École ombrienne, représentant le chevalier Guerino, surnommé Meschino; puis d'autres gravures, dans la manière de Pellegrino de Modène, représentant Orlando, Riccardo, Dudon le Danois, Duchanaino; — une écuelle en faïence avec l'*Histoire de Julie et d'Ottinel* (Musée Correr à Venise)[1]. Quant à la première édition illustrée du *Roland*, elle ne parut qu'en 1542, dix ans après l'achèvement du poème, avec des gravures de Gabriele Giolito de' Ferrari.

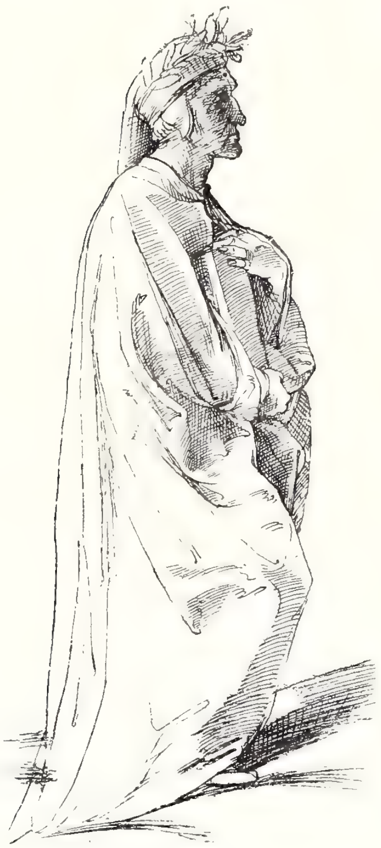


Dante et Béatrix.
Fac-similé d'un dessin de Botticelli. (Musée de Berlin.)

L'indépendance affichée par les artistes vis-à-vis de la littérature ne s'affirme pas moins dans le choix de leurs auteurs favoris. Ici encore quel contraste ! la période pendant laquelle Dante trouve le moins d'imitateurs parmi les poètes, est précisément une de celles où il reçoit le plus d'hommages de la part des artistes. Botticelli, Signorelli, Michel-Ange, Raphaël, traduisent à l'envi les scènes les plus sombres ou les plus radieuses de l'Enfer ou du Paradis. Les éditeurs de livres illustrés, si indolents ou si découragés en Italie à partir de la fin du xv[e] siècle, multiplient les éditions de *la Divine Comédie*; depuis 1481, date de la première édition à gravures, publiée à Florence, jusqu'en 1596, on ne compte pas moins d'une vingtaine d'éditions. Le portrait du grand poète national figure partout, dans le *Parnasse* de Raphaël, dans le tableau de Pordenone conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, sur une foule de gravures ou de médailles. Michel-Ange ne cesse de solliciter l'honneur de lui élever un mausolée. Enea Vico grave sa Béatrix. Un médailleur va jusqu'à remettre en lumière l'ennemi de Dante, Cecco d'Ascoli, brûlé en 1327.

1. Voy. les *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge*, publiées par la librairie Leroux, p. 133, et le *Guide de l'École nationale des Beaux-Arts*, p. 166. — Bartsch, t. V, p. 410. — Passavant, t. V, p. 195, 214. — Molinier, *Venise*, p. 138.

Pétrarque au contraire, le modèle et l'idole des faiseurs de sonnets et de madrigaux de la nouvelle génération, tombe en disgrâce auprès des artistes. Quelques lustres auparavant, ses *Triomphes*, comme nous l'avons vu (t. I, p. 278), inspiraient par douzaines les tableaux, les tapisseries, les gravures, les bas-reliefs en marbre, en bronze, en ivoire; dorénavant ce motif, cependant si plastique, trouvera surtout des fervents de ce côté-ci des Alpes, c'est-à-dire dans un milieu attardé : tels seront les sculpteurs de l'hôtel Bourgthéroulde à Rouen.



Étude pour le portrait de Dante par Raphaël. (Collection Albertine, à Vienne.)

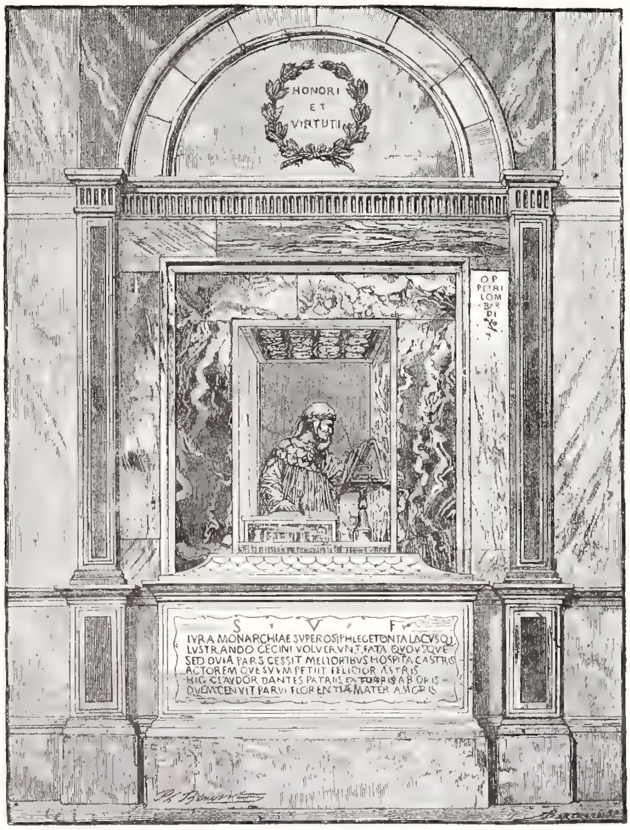
Il est un dernier point sur lequel les artistes — restés plus longtemps sous la discipline et presque à la discrétion de l'Église — se séparent entièrement des littérateurs et opposent à la frivolité de ceux-ci, à leur licence, les aspirations de ce qu'il y avait de meilleur dans la société italienne contemporaine. Jusque dans les productions faciles et peu monumentales, telles que la gravure, ils refusent de laisser pénétrer l'élément facétieux, plaisant ou burlesque. Voilà donc tout un genre, le genre bernesque, la poésie « giocosa », qui reste sans équivalent dans l'art. Même défiance vis-à-vis du comique. Quant à l'élément licencieux, s'il a pu se développer chez les artistes italiens à partir du second quart du XVI^e siècle, il demeure à peu près inconnu à leurs devanciers pendant la période dont nous nous occupons. Quel abîme entre le sérieux, la haute moralité de l'œuvre de Raphaël et le libertinage des poèmes épiques, des nouvelles, des pièces de théâtre du temps, *le Roland furieux*, *la Calandra*, *la Mandragore*, *les Nouvelles* de Bandello !

Au moment de clore ce parallèle entre la littérature et l'art, un dernier problème se pose devant nous : D'où vient, malgré la fréquence des relations et la multiplicité des points de contact, la différence de valeur entre ces deux grandes manifestations de l'esprit italien à l'époque de la Seconde Renaissance? Pourquoi les Léonard, les Michel-Ange, les Raphaël, l'emportent-ils si considérablement sur les poètes, tels que Politien, l'Arioste, ou Sannazar? D'où vient que cette littérature qui, d'après l'observation judicieuse de M. Symonds[1], a

1. *Renaissance in Italy; Italian Literature*, t. II, p. 521.

connu avec l'Arioste l'ironie raffinée, le rire large avec *la Calandra* de Bibbiena, la tendresse avec *les Ballades* de Politien, la licence et le cynisme avec les *Ragionamenti* de l'Arétin et les *Capitoli* florentins, d'où vient, dis-je, que cette littérature n'a pas connu la passion tragique, le ravissement lyrique, l'intensité, l'héroïsme, le sublime? Cette différence entre la littérature et l'art tient-elle à des lois historiques ou à la supériorité du talent personnel?

La réponse est facile : Dès le XIV$^e$ siècle, la langue italienne, avec Dante et Pétrarque, avait atteint à son apogée, en tant que souplesse et en tant que force d'expression. On pouvait tout au plus égaler ces poètes de génie (c'est à imiter Pétrarque que s'employèrent la plupart des poètes lyriques du XVI$^e$ siècle), ou encore s'essayer dans d'autres domaines. Quant à espérer de les surpasser, c'eût été une folie. L'art au contraire, après les Niccolò Pisano, les Arnolfo, les Giotto, avait encore énormément de progrès à réaliser; deux siècles d'efforts persévérants ne furent pas de trop pour lui donner l'entière connaissance des procédés matériels et la liberté illimitée de l'expression. Conséquence : tandis que les poètes du XVI$^e$ siècle pouvaient tout au plus ambitionner de prendre rang à côté de leurs glorieux devanciers, un Raphaël, en se comparant à Giotto, avait le droit de se considérer comme parvenu au sommet de l'échelle dont Giotto avait gravi les échelons inférieurs.




Mausolée de Dante à Ravenne, par Pietro Lombardi (1482).

La littérature subissait en outre plus lourdement que l'art le joug classique : les humanistes, s'exprimant dans la même langue que les anciens Romains, n'avaient qu'à copier Virgile, Ovide, Lucain, leur empruntant la forme de leurs poèmes, les idées, et jusqu'à des hémistiches entiers. Les artistes au

contraire (et les peintres notamment, auxquels l'antiquité n'avait guère laissé de modèles appartenant à leur spécialité) durent se livrer longtemps à un travail considérable d'interprétation et d'appropriation; ils se virent forcés, par suite, de tenir toujours leur initiative en haleine.

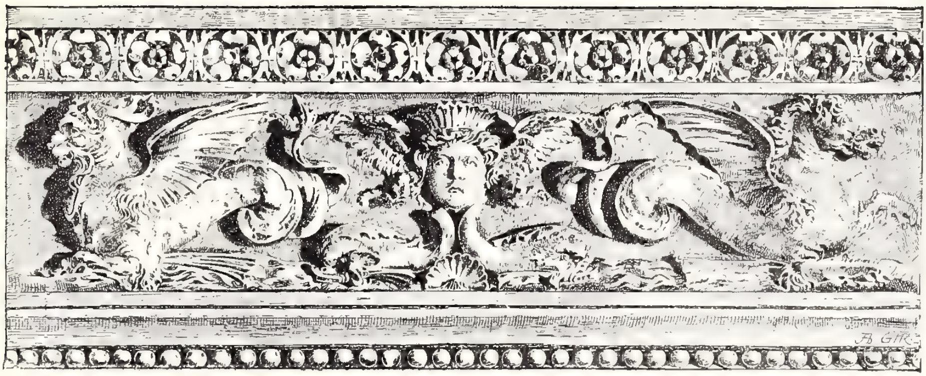
D'autre part, les artistes, presque tous issus du peuple ou de la petite bourgeoisie, conservèrent plus longtemps que les littérateurs, grâce à leurs attaches plébéiennes, les trésors de piété ou de candeur, les fortes, saintes et généreuses aspirations, sans lesquels l'art tombe fatalement dans l'afféterie ou dans l'abstraction.

Nous dirons donc que la littérature est l'expression la plus variée et la plus complète de cette société, mais que l'art en est l'expression la plus élevée. L'une la reflète jusque dans ses moindres défauts, l'autre met uniquement en lumière les aspirations auxquelles la Renaissance a dû de captiver, à travers les siècles, la sympathie et l'admiration de l'humanité.

Toutes les forces vives de la nation concentrées sur le domaine de l'intelligence; les imaginations encore assez fraîches pour saisir les éléments qui donnent la vie aux idées; l'art soutenu et inspiré par une infinité de sentiments généreux; l'équilibre parfait des facultés de l'esprit et de l'âme; le culte de la forme favorisé par la distinction générale des mœurs, et, par surcroît, une pléiade de génies incomparables : telles sont, en résumé, les facteurs qui ont fait du XVI^e^ siècle l'âge d'or de l'art moderne.



Les Ames du Purgatoire regardant Virgile et Dante
Fresque de l'École de Signorelli.
(Dôme d'Orvieto.)



Frise provenant du Palais ducal d'Urbin.

# CHAPITRE II

DIFFÉRENCES ENTRE L'ART DU XV^e SIÈCLE ET L'ART DU XVI^e. — LE NÉO-PLATONISME. — TRIOMPHE DES IDÉALISTES SUR LES RÉALISTES. — CHANGEMENTS DANS LE STYLE. — CHANGEMENTS DANS L'ICONOGRAPHIE. — L'ART SAVANT ET L'ART POPULAIRE.

Mon but, dans ce chapitre, est de chercher à définir les caractères qui séparent la Première Renaissance de la Renaissance du XVI^e siècle, en un mot de montrer quels éléments nouveaux les maîtres en qui se résume l'apogée de l'art moderne, Bramante, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, ont introduits dans l'héritage laissé par les Primitifs.

Supposons un instant que l'essor de l'art italien se soit brusquement arrêté après les Primitifs : assez de pages émues, fortes ou brillantes, nous apprendraient quels progrès les artistes du XV^e siècle avaient réalisés dans l'observation de la nature, dans l'interprétation du corps humain, dans l'expression des sentiments tendres et suaves. Brunellesco et Léon-Baptiste Alberti, pour l'architecture, Ghiberti, Donatello, les della Robbia, pour la sculpture, Masaccio, Fra Angelico, Piero della Francesca, pour la peinture, ce sont là des noms qui brilleront toujours d'un vif éclat, même en tenant compte des prodiges accomplis par leurs successeurs.

Cependant, le propre de la nature humaine et l'essence même de l'art étant de chercher sans cesse à s'élever, les héritiers de ces grands hommes auraient manqué à leur devoir le plus rigoureux en ne s'efforçant pas de faire mieux encore. Au lieu de se contenter des résultats acquis, ils ont voulu entreprendre de nouvelles conquêtes. Quel critique sérieux, en présence de triomphes aussi splendides, oserait regretter que l'art ne soit pas resté stationnaire après l'ère des Primitifs!

A beaucoup d'égards, la Renaissance du XVI[e] siècle ne forme donc que le prolongement, l'épanouissement, le couronnement de celle du siècle précédent. Sans l'effort des Précurseurs — cet effort ardent qui a duré près de cent ans, — les coryphées de la Seconde Renaissance, celle à laquelle nous avons donné le nom d'Age d'Or, auraient en vain cherché, malgré leur génie, à atteindre au degré d'ampleur, de maturité et de perfection qui les distingue. Même les plus grands n'auraient pu se passer de cette force, parfois négative, que l'on appelle la tradition. Michel-Ange, pour ne citer qu'un exemple, Michel-Ange, que l'on croit s'être formé tout seul, sans maître, a pris énormément à Donatello, à Giacomo della Quercia, à Signorelli.

Mais l'art se développe rarement en ligne droite; pour une leçon mise à profit, pour une formule empruntée aux quattrocentistes, quelle somme d'initiative nouvelle, que d'horizons inconnus! Aussi la génération nouvelle put-elle se considérer, sinon comme dégagée de toute gratitude vis-à-vis de son aînée, du moins comme ayant sa raison d'être à elle, pour avoir réalisé un idéal qui lui appartient en propre, pour avoir formé un tout complet et harmonieux, enfin pour s'être élevée à des hauteurs où il n'a été donné à aucune école depuis d'atteindre.

Les principaux traits qui caractérisent la seconde évolution de la Renaissance, celle qui s'affirma vers le dernier tiers du XV[e] siècle, sont la recrudescence du spiritualisme, due à l'influence des théories néo-platoniciennes, une plus grande indépendance vis-à-vis de l'antiquité — nous ne tarderons pas à assister à une réaction en sens inverse, — la pleine possession de tous les secrets de la technique, aussi bien que de tous les secrets de la passionologie, enfin une liberté, une maturité, une éloquence et une harmonie inconnues aux Primitifs.

La date moyenne de 1470, à laquelle s'est arrêté notre précédent volume, marque le début de cette phase; c'est, à peu de chose près, l'époque de l'apparition de Bramante (né en 1444) et de Léonard de Vinci (né en 1452).

Pris en bloc, le XV[e] siècle s'était montré foncièrement réaliste : il avait copié indifféremment les beautés et les difformités du modèle; tant mieux pour les contemporains et la postérité si celui-ci avait été avantagé par la nature, car les artistes en avaient bien pris leur parti : ils n'entendaient pas faire la moindre concession au goût. Nulle expérience en l'art de choisir, d'élaguer, d'ennoblir,

en un mot. Bien plus, y avait-il quelque trait pauvre, vulgaire ou laid, c'est sur lui que se portait l'attention de ces copistes inexorables.

Les rares idéalistes du XV^e siècle, Masaccio, Fra Angelico, Mantegna, avaient obéi instinctivement, soit aux suggestions d'une nature noble, soit à la tradition religieuse du moyen âge, soit encore à la tradition classique, telle qu'elle se révélait dans les statues. Mais aucun d'eux n'avait songé à raisonner ces aspirations, à leur donner un corps, à en faire le point de départ d'une école.

Le XVI^e siècle, au contraire, a conscience de ses efforts; c'est en pleine connaissance de cause qu'il poursuit la beauté absolue, éternelle, celle qui est de tous les temps et de toutes les latitudes. Assurément, il arrive sans cesse, même à un Raphaël, de prendre des modèles dans son entourage, parfois dans la rue ou au marché, comme cette marchande de fleurs florentine qui, d'après la légende, posa pour la *Belle Jardinière*. Mais loin de lui la pensée de les copier servilement. Voyez comme il modifie et les physionomies et les attitudes et le costume! Son point de départ, c'est toujours l'être réel, avec les traits caractéristiques que lui a donnés la nature. Mais, sauf dans les portraits, quand cette image a subi un premier travail d'assimilation, à la place de l'individu, plein de contradictions et d'imperfections, nous apercevons une figure typique, représentant quelque sentiment généreux, ou exprimant quelque idée morale, ou encore réalisant quelque vision de grâce ou de beauté.

La tradition des Primitifs ne survit plus que sur un seul point : s'inclinant devant des exigences mondaines, bon nombre d'artistes continuent à introduire dans les scènes du passé des personnages de leur temps. Dans les Stances du Vatican, Raphaël, l'habile courtisan, a donné à Grégoire IX et à Urbain IV les traits de son protecteur Jules II; à saint Léon I^er ceux de Léon X, à Charlemagne ceux de François I^er.

Le passage du réalisme à l'idéalisme fut favorisé tout d'abord par le triomphe de la philosophie platonicienne, qui, à ce moment, grâce à l'initiative des Médicis et à la propagande de l'homme supérieur qu'ils avaient préparé dès son enfance à une si glorieuse mission, je veux parler de Marsile Ficin (1433-1499), l'emporta dans toute l'Italie centrale sur les doctrines d'Aristote et d'Averroès. Hâtons-nous d'ajouter que l'assaut définitif livré par l'idéalisme au réalisme trouva les plus puissants auxiliaires dans les maîtres souverains de la Renaissance, Léonard, Michel-Ange, Raphaël, le Corrège, tous esprits synthétiques, habitués à mettre les choses de l'âme au-dessus de celles du monde extérieur, sans cependant tomber dans l'abstraction.

C'est cette révolution que nous devons esquisser tout d'abord.

On a reproché à l'esthétique de Platon, et non sans fondement, des contradictions, des inconséquences[1]. N'importe : tant de principes féconds, tant

1. Il est à peine nécessaire de rappeler ici l'analyse et la discussion si pénétrantes que

d'idées sublimes ne pouvaient laisser indifférentes des intelligences aussi ouvertes que les artistes groupés autour des Médicis : leur style ne tarda pas à s'en ressentir profondément. Écoutons une de ces pages vibrantes; elle contient dans un langage magnifique toute la théorie de l'art éclectique et de l'art spiritua-



La Peinture religieuse au xv<sup>e</sup> siècle.
L'Apparition de la Vierge à saint Bernard, par le Pérugin. (Pinacothèque de Munich.)

liste : « Celui qui veut s'y prendre comme il convient doit, dès son jeune âge, commencer par rechercher les beaux corps. D'abord, s'il est bien dirigé, il doit n'en aimer qu'un seul;... ensuite, il doit reconnaître que la beauté qui réside dans un corps est sœur de la beauté qui réside dans les autres. Et s'il est juste de rechercher ce qui est beau en général, notre homme serait bien peu

M. Charles Lévesque a données de l'esthétique de Platon dans *la Science du Beau*, 2[e] édit. Paris, 1872.

sensé de ne point envisager la beauté de tous les corps comme une seule et même chose.... Après cela, il doit considérer la beauté de l'âme comme bien plus relevée que celle du corps[1], de sorte qu'une âme belle, d'ailleurs accompagnée de peu d'agréments extérieurs, suffira pour attirer son amour et ses soins, et pour qu'il se plaise à y enfanter les discours qui sont les plus propres à rendre la jeunesse meilleure. Par là il sera amené à considérer le beau dans les actions



La Peinture religieuse au XVI[e] siècle.
L'Apparition de la Vierge à saint Bernard, par Fra Bartolommeo. (Académie de Florence.)

des hommes et dans les lois, et à voir que la beauté morale est partout de la même nature, » etc.[2].

Mais l'éclectisme inhérent à la doctrine de Platon n'aurait pas triomphé aussi complètement si les mœurs n'avaient pas suivi un mouvement parallèle, si, grâce aux bienfaits d'une civilisation de plus en plus raffinée, grâce à une prospérité qui ne pouvait aller plus loin, les Italiens n'avaient pas arboré le drapeau du

1. « La beauté vient de l'âme. — La beauté a en grande partie pour cause la bonté de l'âme. » (Savonarole, *apud* Gruyer, *les Illustrations*, p. 184, 190-191.)

2. *Le Banquet*, trad. Cousin, t. VI, p. 315.

spiritualisme dans les moindres usages de la vie domestique, tout comme dans les manifestations intéressant une cité entière. L'esprit bourgeois de l'ère précédente a disparu ; je veux dire ces habitudes méticuleuses, ces habitudes de pusillanimité et de parcimonie. Quelle aisance désormais dans les manières, quel luxe noble et bien entendu ! L'art n'a plus à compter avec tous ces senti-



La Peinture religieuse au xv<sup>e</sup> siècle. Madone de Botticelli, au Musée des Offices.

ments mesquins, avec un égoïsme qui fléchissait tout au plus devant les plus proches parents ; il trouve, pour l'inspirer, l'initiative, la hardiesse, la libéralité, des élans généreux et le goût le plus sûr.

Le premier et le plus glorieux adepte de l'esthétique platonicienne, telle qu'on l'enseignait dans l'entourage des Médicis, fut Michel-Ange. C'est dans ses entretiens avec Laurent le Magnifique, avec Politien, avec Pic de la Mirandole, et avant tout avec Marsile Ficin, que le jeune artiste se pénétra des doctrines de spiritualisme transcendant auxquelles il resta fidèle toute sa vie. Mais à côté de ces influences profanes se place une influence qui ne nous semble pas avoir été

signalée jusqu'ici : Savonarole, l'ardent mystique, contribua certainement autant que n'importe quel courtisan des Médicis à familiariser Michel-Ange avec ces doctrines. A tout instant, en parcourant ses « Paroles sur l'art », si habilement groupées par M. Gustave Gruyer, on croit lire une page du *Banquet* ou du *Timée*. Tantôt le réformateur proclame la supériorité de la nature sur



La Peinture religieuse au XVIe siècle. La Vierge à la Chaise, par Raphaël, au palais Pitti.

l'art, tout comme Platon, tantôt celle de la beauté morale sur la beauté plastique; tantôt encore il place en Dieu la souveraine beauté[1].

Et comme Michel-Ange, nature synthétique entre toutes, répond admirablement à l'idéal de Platon! Puisant sans cesse dans son propre fonds, ne voyant dans la création que l'homme, et pouvant dire, avec Socrate, « les champs et les arbres ne veulent rien m'apprendre, et je ne trouve à profiter que parmi les hommes, à la ville[2] », il représente la toute-puissance des idées

1. *Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole*, p. 184, 185, 192.
2. *Phèdre*, trad. Cousin, p. 10.

innées vis-à-vis du monde extérieur, et le triomphe de la conscience substituée à l'observation. Cette haute et souveraine esthétique, l'artiste l'appliquait dans ses marbres, le poète la formulait dans ses vers; tel est le début de son admirable sonnet à Vittoria Colonna[1], dans lequel il montre l'esprit parvenant à éveiller un écho dans les matières les plus rebelles : « un simple bloc de marbre renferme toutes les idées que l'artiste le plus éminent puisse concevoir; mais seule la main qui obéit à l'intelligence réussit à les en dégager ».

Dans un autre des sonnets adressés à Vittoria, Michel-Ange proclame que la conception de la beauté est supérieure à tous les accidents venant du dehors et oppose l'idéal qui s'est formé dans l'esprit à l'œuvre plus ou moins périssable qu'a pu enfanter le pinceau ou l'ébauchoir : « Si plus tard, le temps injurieux, âpre et barbare mutile, tord ou détruit entièrement cette œuvre, la beauté première s'en retrace dans la pensée, qui n'en a pas été frappée en vain. Ainsi, ton admirable beauté, image de ce bien qui fait l'ornement du ciel, offerte à nos yeux sur la terre par l'Artiste éternel, en s'évanouissant avec le temps et avec l'âge, ne se gravera que plus profondément dans mon cœur, car je penserai à cette beauté que ne peuvent changer ni les ans, ni l'hiver. »

Raphaël n'a pas moins dû à Platon, et il n'a fait que payer une dette en lui élevant un si splendide monument dans l'*École d'Athènes*. De même que Phidias, quand il faisait une statue de Jupiter ou de Minerve, n'avait pas sous les yeux un modèle particulier, dont il s'appliquait à exprimer la ressemblance, mais nourrissait au fond de son âme un certain type accompli de beauté, sur lequel il tenait ses regards, et qui conduisait son art et sa main, « de même Raphaël, il le déclare lui-même dans sa fameuse lettre à Castiglione, se servait d'un certain idéal qu'il se formait quand il manquait de beaux modèles. »

L'influence de Marsile Ficin éclate tout particulièrement dans l'*École d'Athènes*. Le *Combat d'hommes nus* et l'*Enlèvement d'une Néréide par un Triton*, représentés dans cette fresque, au-dessous de la statue d'Apollon, se rattachent de la manière la plus évidente à un passage des *Commentaires sur la République de Platon*. « Apollon, y dit Marsile Ficin, est le dieu de l'harmonie, le médecin des passions (« Phœbus humani generis medicus »); grâce à cette harmonie (« temperantia »), nous triomphons de nos pires ennemis, la luxure (« libido ») et la colère (« iracundia »)[3]. »

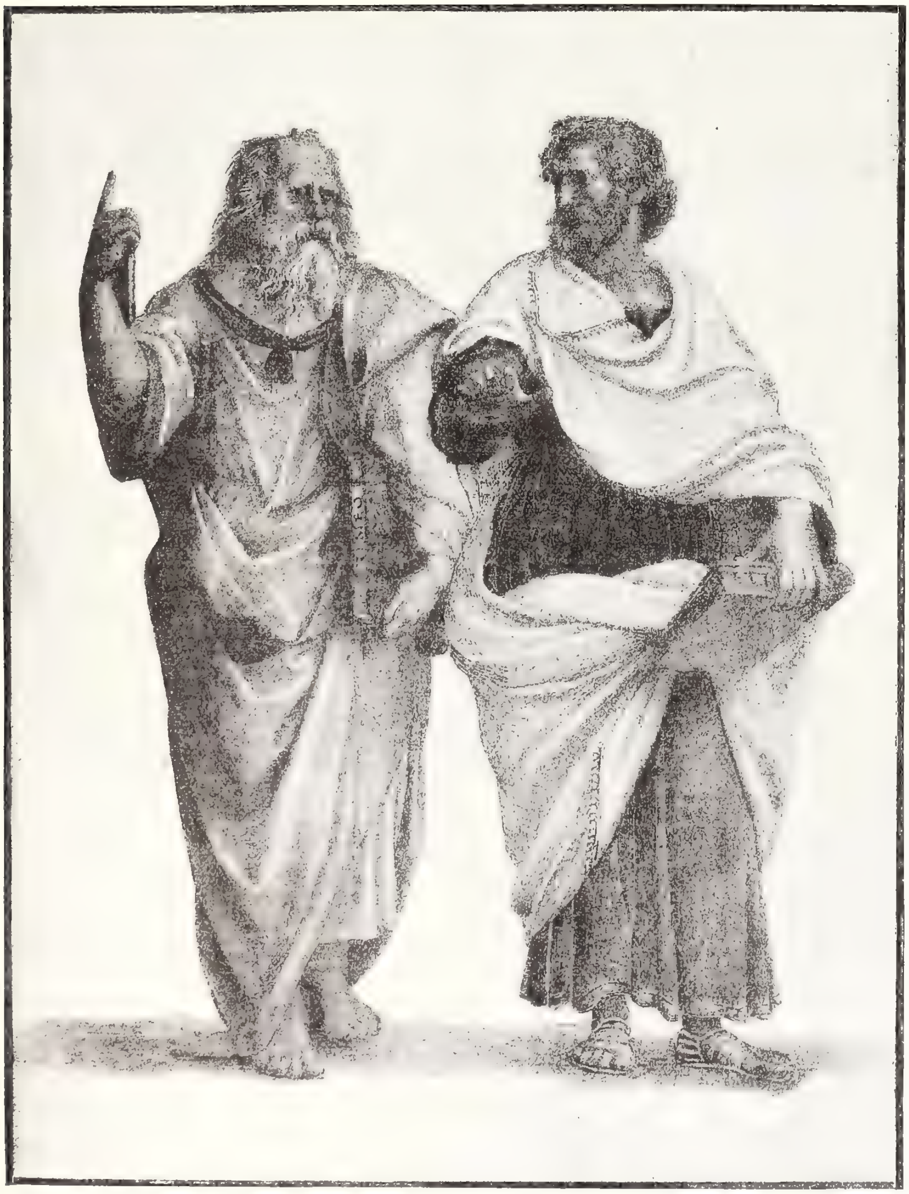
On ne saurait nier qu'à la longue les enseignements de Platon n'aient exercé une action débilitante. Ce spiritualisme à outrance, qui tient si peu de compte des données de la vie réelle, ce mépris pour les arts d'imitation, auxquels le

1. Lannau-Rolland, *Michel-Ange poète*, p. 175.

2. V. Cousin, *du Vrai, du Beau et du Bien*; Paris, 1853, p. 192.

3. Hettner, *Italienische Studien*, p. 211. — Nous verrons plus loin (chap. V) que l'influence de Platon perce également dans les écrits théoriques sur les arts, et notamment dans *la Divina Proportione* de Pacioli.

philosophe de l'Académie reproche sans cesse leur impuissance vis-à-vis de la réalité, cette subordination de la beauté à la morale, ne pouvaient que tendre à substituer la peinture littéraire à la peinture plus ou moins naturaliste, telle



Platon et Aristote, par Raphaël (Fragment de l'École d'Athènes).

que l'avaient conçue les Précurseurs. L'esprit d'abstraction alla croissant de jour en jour; Raphaël même n'échappa pas à la contagion dans les dernières années de sa trop courte carrière. Les arts d'imitation ont besoin d'un fonds de positivisme pour prospérer. Les théories de Platon, avec leur détachement

incessant à l'égard des choses d'ici-bas, auraient fini par produire les mêmes effets que le christianisme primitif, aux yeux duquel le corps n'était rien, l'âme tout; ce système si éloquent, si profond, mais qui poursuivait sans cesse l'invisible, devait forcément détourner, à la longue, de l'étude de la nature.

Les progrès dans la connaissance de l'art antique ne pouvaient que corroborer l'action du platonisme et achever de faire pencher la balance en faveur des idéalistes.

A cet égard, la substitution de Rome à Florence, comme capitale et centre de l'art italien, exerça une action décisive. Florence, ville essentiellement moderne et vivante, mêlait sans cesse des velléités de réalisme même à celles de ses créations où elle s'efforçait de se rapprocher le plus des modèles classiques. A Rome, au contraire, dans un milieu tout fait de souvenirs, l'antiquité parlait seule. L'enthousiasme provoqué par quelques découvertes retentissantes, telles que l'*Apollon du Belvédère*, la *Cléopâtre* et le *Laocoon*, porta le dernier coup au réalisme. Il faut ajouter à l'actif de Rome, d'une part l'hospitalité offerte aux représentants d'Écoles qui n'auraient eu que peu de chances de faire fortune à Florence — les Lombards et les Ombriens, — de l'autre l'importance des intérêts qui se rattachaient à la capitale du monde chrétien, et qui ouvraient les plus vastes horizons à ces imaginations ardentes.

Sous l'influence de pareilles doctrines et de pareils modèles, il était tout naturel que la Renaissance sacrifiât dorénavant la poursuite du caractère à celle de la beauté, qu'elle opposât la pureté des contours et l'harmonie des proportions aux silhouettes si hardiment découpées, aux mille accidents propres à frapper la curiosité, aux traditions réalistes, léguées aux quattrocentistes par l'art gothique expirant. Nous constatons ici une gradation aussi nettement accusée que possible : si déjà la Première Renaissance avait montré moins d'originalité et d'imprévu que l'art gothique, la Renaissance parvenue à sa maturité le cède à son tour à la Première Renaissance : les qualités transcendantes chères à l'art grec, et notamment le rythme, l'emportent à ses yeux sur tout ce qui constitue le pittoresque.

Désormais quelles hautes ambitions chez les souverains temporels aussi bien que chez les princes de l'Église! Il ne leur suffit plus de charmer, ils veulent éblouir; à la gloriole de l'âge précédent ils font succéder une véritable monomanie des grandeurs et, grâce à un miracle, leurs rêves audacieux deviennent des réalités. Au temps des Primitifs, tout avait été de dimensions modestes, les églises, les palais, les sculptures, les fresques et les tableaux. S'essayant dans un style nouveau, et, d'un autre côté, plus portés par leur tempérament, on serait tenté de dire par la faiblesse de leur constitution, à la grâce qu'à la grandeur, ils avaient dû se renfermer prudemment dans un domaine borné. Seul un instant Brunellesco avait eu la velléité d'en sortir en créant le palais Pitti, et encore son projet ne comprenait-il que sept fenêtres de façade.

Le XVI^e siècle, en pleine possession de tous les secrets de l'art et pénétré du sentiment de sa force, veut au contraire faire grand : sculpter ou peindre des figures grandeur nature, mais c'est véritablement trop facile à ses yeux; il lui faut le tour de force, le colossal. Dès le début, il affirme ses tendances dans une série de constructions, de statues ou de fresques destinées à frapper les siècles à venir par des dimensions inusitées et telles en effet qu'elles n'ont pu être surpassées ou éclipsées depuis : le *David* gigantesque de Michel-Ange, les fresques du même artiste à la Chapelle Sixtine, le nouveau Saint-Pierre de Rome, le temple le plus vaste de la chrétienté, et ce tombeau digne de Mausole, pour lequel Jules II voulait dépenser 200 000 ducats d'or, 10 millions de francs! Puis le *Mars* et le *Neptune* de Sansovino, sur l'escalier des Géants, au palais des Doges, les colosses d'Ammanati et de Bandinelli sur la place de la Seigneurie, l'*Apennin* de Jean Bologne à Pratolino. A Venise, à Florence, à Rome, on couvrit de fresques des façades entières.

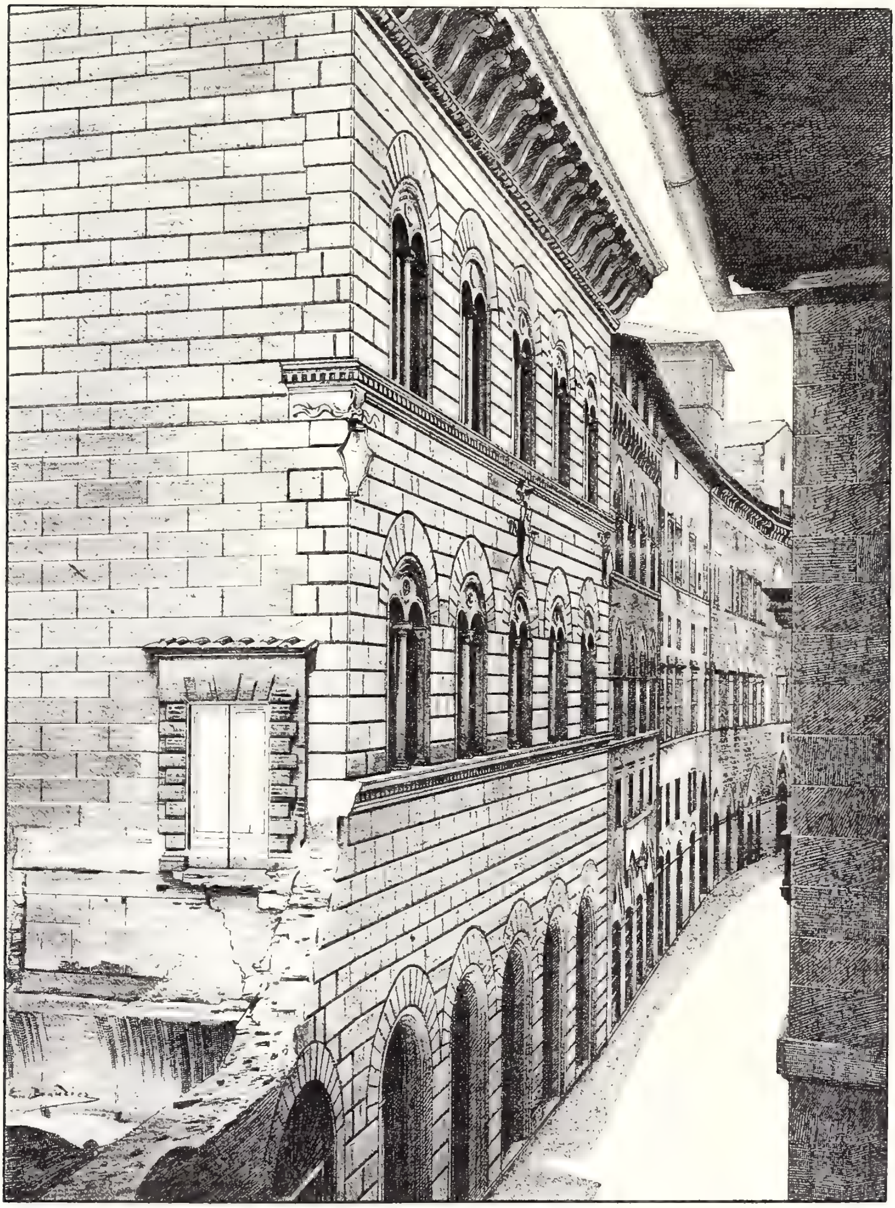
Il était naturel que, pour remplir des tâches pareilles, les artistes se vissent contraints d'aller plus vite; l'exécution, puis le style, s'en ressentirent cruellement. La peinture devint de plus en plus expéditive : un Jules Romain, un Véronèse, un Tintoret, créèrent, en se jouant, des centaines de mètres carrés de fresques.

Le contre-coup ne pouvait manquer de se faire sentir : assurés de l'admiration de leurs concitoyens et d'autre part maîtres de tous les secrets techniques, et pleins de foi en leur étoile, les artistes éprouvent le besoin de dégager leur personnalité; il leur tarde de secouer le joug qui au moyen âge avait pesé uniformément sur tous, sans qu'un seul eût réussi à s'affranchir et à émerger. La matière longtemps rebelle, ils l'ont vaincue; ils en disposent avec une liberté entière, imprimant à leurs ouvrages leur caractère individuel, y incarnant leurs rêves audacieux, créant, qui le style raphaëlesque, qui le style titianesque, qui le style michel-angelesque, tandis qu'au moyen âge il n'y avait eu par siècle qu'un seul style au plus. Cette toute-puissance est le résultat du travail accumulé de beaucoup de générations, non moins que le résultat d'une confiance qui se sent soutenue par la sympathie universelle.

Mais aussi, au fur et à mesure que les artistes monteront en dignités et en honneurs, l'art se détachera davantage de la société contemporaine. Demander à un Raphaël, à un Michel-Ange, à un Titien, de peindre des coffres de mariage, des plateaux d'accouchées, des bières de morts! Mais nous serions les premiers, à trois siècles et demi de distance, à maudire une telle profanation! Et cependant l'art des quattrocentistes n'avait atteint à ce degré de vie et de sève que parce qu'il se rattachait par mille liens aux usages de la vie domestique, quelque humbles que ceux-ci eussent souvent été. Désormais il nous faut descendre de plusieurs échelons pour trouver des artistes qui consentent à accepter des tâches si modestes. Bien plus, les peintres s'en désintéressent de jour en jour, et abandonnent dédaigneusement ces commandes à leurs confrères les

orfèvres, les potiers (coupes d'accouchées : Molinier, *Venise*, p. 173-175).

Essayons maintenant, en ce qui concerne l'interprétation des formes,



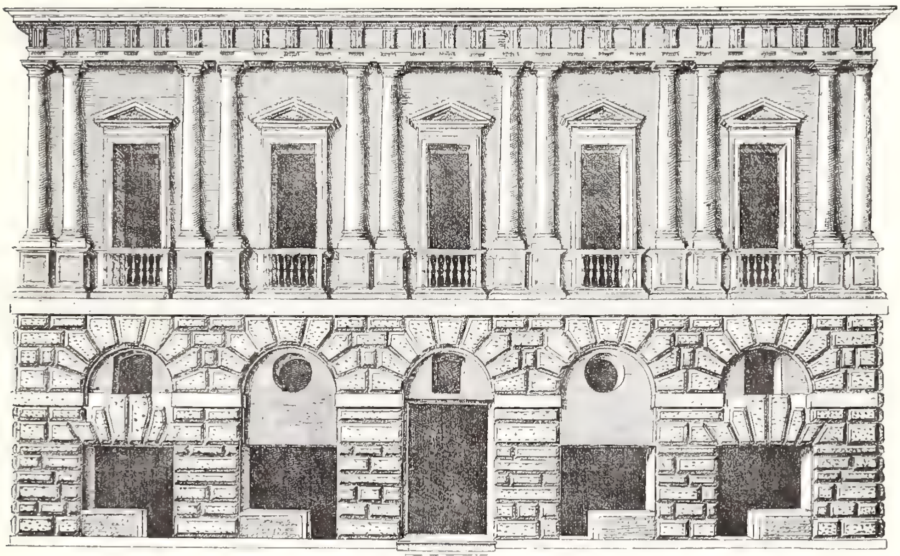
Un Palais du XVe siècle. Le Palais Spannocchi à Sienne.

d'établir un parallèle entre les Primitifs et leurs successeurs du XVIe siècle.

Dans l'architecture, voici quelles sont les principales modifications qui se produisent sous l'influence des modèles romains et de Vitruve :

Le relief, la couleur, la richesse, se substituent aux formes si maigres et si

grêles de la période précédente. Comme les profils sont encore simples, timides, on serait tenté de dire chastes, jusque dans les monuments appartenant à la seconde manière de Bramante, celle dont le chef-d'œuvre est le palais de la Chancellerie! Bientôt ce qui domine, c'est l'expression de la vie et du mouvement. En attendant l'arrivée du Bernin et du Borromini, quelle profusion déjà de colonnes, quelle vigueur dans les saillies, frontons ou consoles, quelles oppositions puissantes! Une grande partie du xv^e^ siècle avait été consacrée aux discussions sur la coupole de Sainte Marie des Fleurs de Florence : dorénavant on se joue de ces difficultés; des centaines de dômes prennent naissance, le cercle parfait remplaçant de plus en plus l'octogone, jusqu'au jour où Michel-



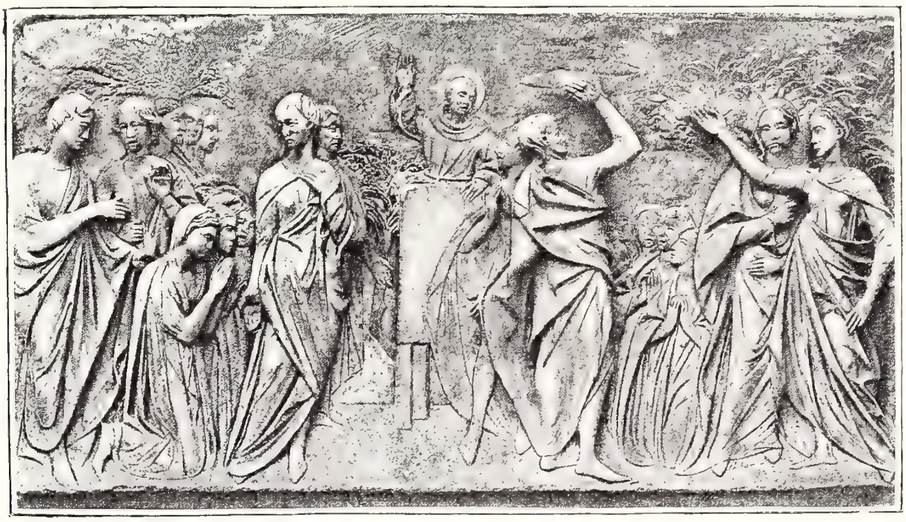
Un Palais du xvi^e^ siècle. Le Palais de Bramante et de Raphaël à Rome.

Ange créera la coupole par excellence, celle de Saint-Pierre de Rome. En même temps, le souci des lignes architecturales l'emporte de plus en plus, comme nous l'avons constaté plus haut, sur le souci de l'ornementation : celle-ci, empruntée presque tout entière à l'antiquité, perd cette saveur, ce goût du terroir qu'elle possédait à un si haut degré au xv^e^ siècle; elle devient de plus en plus impersonnelle et banale. Les bas-reliefs disparaissent des façades : celles-ci admettent tout au plus, de loin en loin, une statue dans une niche ou sur un piédestal. Puis, subitement, par une réaction fébrile, une débauche de polychromie : toute l'histoire romaine peinte en figures colossales sur un palais.

Dans la sculpture, la révolution fut tout aussi profonde. Assurément les statues de Donatello débordaient de vie et de passion; cependant le plus grand des sculpteurs de la Première Renaissance ne possédait pas, comme Michel-

Ange, la science de l'anatomie poussée jusqu'au génie; des raccourcis de la nature de ceux des *Esclaves* du Louvre, ou du *Jour* et de la *Nuit* dans la chapelle des Médicis, l'auraient singulièrement embarrassé. Quant aux œuvres des Agostino di Duccio, des Mino, des Paolo Romano, elles offraient les défauts, parfois charmants, que l'on rencontre chez tous les Primitifs : la timidité, la raideur, la maigreur. Ils ne savaient pas convenablement équilibrer une figure, donc ils la représentaient dans l'attitude la moins compliquée; ils ne savaient pas encore composer un groupe, donc ils se contentaient de l'action la plus simple, avec des acteurs tranquillement juxtaposés.

Au XVIe siècle, l'influence de l'École de Pergame, cette école du mouvement



La Sculpture au XVe siècle.
La Prédication de saint Bernardin de Sienne, par Agostino di Duccio.
(Église de Saint-Bernardin à Pérouse.)

et de l'expression à outrance, devient prépondérante grâce à la tournure même du génie de Michel-Ange. Mais si le Titan florentin sut conserver son indépendance, combien d'autres sculpteurs ne délaissèrent pas la nature pour copier servilement les modèles grecs et romains!

Pour la statuaire, on peut dire, en thèse générale, que les sculpteurs du XVIe siècle, Michel-Ange excepté, ne tinrent pas les promesses qu'avaient faites leurs prédécesseurs du XVe siècle. Si le *Moïse*, les *Esclaves* du Louvre, le *Crépuscule* et l'*Aurore* passeront éternellement pour le suprême effort de l'art, pour les seuls chefs-d'œuvre que les temps modernes puissent opposer sans trop de désavantage à ceux de Phidias, quelle solitude par contre autour de l'auteur de ces pages sublimes, et après lui quelle décadence vertigineuse! Que sont en effet, auprès de Michel-Ange, les Riccio, les deux Sansovino, les Andrea Ferrucci, les Lombardi, les Torrigiani, les Rustici, les Tribolo, les Benvenuto Cellini, les

Baccio da Montelupo, les Ricciarelli de Volterra, pour ne point parler des Ammanati, des Bandinelli et d'autres médiocrités aussi prétentieuses que malfaisantes! Le seul maître qui marque en Italie après Michel-Ange est un étranger, un enfant de Douai, Jean Bologne. L'École italienne, peut-être en raison même de la facilité et de la banalité introduites par une étude trop assidue des modèles antiques, avait dès lors vécu. C'est dans notre pays, moins gagné par cette contagion, qu'il faut chercher la fraîcheur et l'originalité. On trouve ces qualités au plus haut degré chez Jean Goujon et chez Germain Pilon, maîtres exquis que leur sentiment de la grâce



La Sculpture au XVIe siècle.
La Mise au tombeau, par Andrea Riccio. (Collection de M. G. Dreyfus.)

pouvait si aisément consoler d'ignorer les grands effets de théâtre et le pathétique.

La peinture avait échappé plus que les autres arts à l'influence de l'antiquité, et cela pour une bonne raison, c'est que ni Zeuxis, ni Apelle, ni Protogène, ni aucun autre peintre célèbre n'avait laissé la moindre production. On était réduit à en étudier les principes soit dans les mosaïques, soit dans les fresques plus ou moins fragmentaires des thermes de Titus, de la pyramide de Cestius et de divers autres monuments. Cette rareté des spécimens de la peinture antique eut une conséquence difficile à prévoir : en désespoir de cause, bon nombre de peintres introduisirent dans leurs compositions des copies de statues, en d'autres termes ils transportèrent dans le domaine de la peinture des effets propres à un art absolument différent. Raphaël entra un des pre-

miers dans une voie si funeste, que Jules Romain, les peintres de l'École de Fontainebleau et tant d'autres, jusques et y compris Louis David, parcoururent jusqu'au bout.

Ce n'est là toutefois qu'un des côtés du tableau, un épisode, un accident; la peinture moderne avait été trop longtemps réduite à ses seules ressources pour n'avoir pas été obligée de développer une force d'initiative qui lui eût permis à la rigueur de se passer des leçons de l'antiquité. Grâce à l'ambition de mieux faire, grâce à l'ardeur et à la fougue que l'affranchissement définitif de l'artiste mit au cœur des plus timides, elle tenta d'éclipser à la fois et l'antiquité et le XV[e] siècle, et elle y réussit. Comme l'action est resserrée, vive et pathétique dans les œuvres de l'École nouvelle! Quelle éloquence dans les expressions et dans les attitudes; quelle verve et quelle puissance dramatique en regard des fresques si placides du XV[e] siècle ou de celles, souvent incohérentes, de Pompéi! Le peintre est enfin maître de son sujet; il excelle à le développer sous toutes ses faces; il n'est plus une difficulté dont il ne brûle de triompher, plus une corde qu'il ne sache faire vibrer. Alors même qu'il a l'air de copier une œuvre du XV[e] siècle, il la transfigure et y introduit le mouvement, la liberté, le drame, qui sont comme la signature des champions de l'art nouveau. Comparez le *Mariage de la Vierge* de Raphaël au *Mariage de la Vierge* du Pérugin, qui lui a servi de modèle : quel abîme entre les deux! Ici des personnages raides, juxtaposés, la plupart indifférents à l'action principale; là des acteurs pleins d'animation, reliés entre eux par un intérêt commun; la vie et l'émotion régnant dans les moindres parties de la composition. Et encore ne s'agit-il que d'une œuvre de la jeunesse de Raphaël. Chez le Titien, le paysage même, les nuages, les arbres, interviennent comme éléments actifs et renforcent l'action.



Type de la Sainte Vierge au XV[e] siècle, par Francesco Francia.
(Madone de la Galerie Borghese, à Rome.)

Ici encore, une différence fondamentale s'impose à tous les regards : autant

le style des Primitifs avait été serré et fouillé, autant celui de Raphaël et de son entourage aura d'ampleur et de liberté; aux contours grêles, aux expressions souffreteuses, à je ne sais quels restes d'archaïsme, succéderont des figures posées, solides et larges, sans cesser d'être nobles; pleines de santé, sans cesser d'être pleines d'âme. On voit bien que ces figures, la nouvelle génération les a dans son cerveau; que, sans recourir sans cesse au modèle, elle est capable de les condenser, de les étendre, de les marier ou de les diviser, en travaillant de verve, avec une incroyable sûreté, comme un joueur d'échecs, n'ayant même pas besoin de regarder l'échiquier pour dominer tout le jeu. Les Précurseurs, encore timorés, sacrifient à des habitudes de travail raisonné et voulu; les champions de l'Age d'Or comptent sur l'inspiration, c'est-à-dire sur toutes sortes d'idées inconscientes, qui viennent subitement à l'artiste au moment où il saisit le pinceau, des idées qui sommeillaient en lui, dont il ignorait l'existence et que je ne sais quel zéphyr vient réveiller et féconder : « Numine afflatur », lit-on sur la personnification de la *Poésie* peinte par Raphaël dans les Stances du Vatican. Les Primitifs, laborieux réalistes, avaient trop rarement invoqué le « numen ».



Type de la Sainte Vierge au XVI^e siècle, par Raphaël.
La Belle Jardinière. (Musée du Louvre.)

Considérons maintenant le coloris. Les quattrocentistes avaient recherché une gamme claire, égale, transparente; dans leur scrupule excessif ils avaient hésité à sacrifier n'eût-ce été qu'un accessoire; tout, chez les Italiens aussi bien que chez les Flamands, avait été rendu avec une probité incorruptible, une implacable loyauté. Point de subterfuges, point de raffinements, point de coups de théâtre; jamais l'idée ne leur serait venue d'enlever une figure en clair sur un fond sombre, d'exalter un côté de la composition au détriment de l'autre. On dirait une eau limpide reflétant avec la même netteté les moindres détails du paysage qui se développe sur ses bords. Les finesses du clair-obscur, l'art d'envelopper les figures, la morbidesse, les tours de force de la brosse, autant de problèmes qui leur étaient inconnus ou qui les laissaient

indifférents; c'est à peine s'ils se doutaient de ce que c'est que le parti pris ou la tenue.

Vers le début du XVI[e] siècle enfin, par l'effort simultané des Ombriens, des Milanais et des Vénitiens, le coloris acquiert une souplesse, une chaleur, une suavité telles, que les âges suivants n'ont rien pu y ajouter. A la vivacité de l'action se joint l'éloquence du coloris; parfois même elle en tient lieu. Raphaël lui-même, quoique dessinateur avant tout, sacrifie plus d'une fois au goût nouveau, dans l'atelier du Pérugin d'abord et ensuite à Rome, lors de ses luttes mémorables avec Sebastiano del Piombo, représentant de l'École vénitienne et des coloristes à outrance.

Tout d'ailleurs ne fut pas bénéfice dans cette révolution. A force de creuser les mystères du clair-obscur ou de rechercher des oppositions de tons vigoureuses, à quelles épreuves funestes Léonard de Vinci, Raphaël, le Tintoret et tant d'autres n'ont-ils pas exposé leurs tableaux! Tandis que les Primitifs sont restés clairs et unis comme au premier jour, voyez où en sont réduits aujourd'hui la *Vierge aux Rochers* et le *Grand Saint-Michel* du Louvre, pour ne point parler des tableaux, plus récents, du Poussin, de Géricault ou d'Ary Scheffer.

Il restait surtout beaucoup à faire pour l'ordonnance : relier les figures les unes aux autres, jeter du mouvement dans les groupes, mettre ceux-ci en harmonie avec l'entourage architectural, en un mot sacrifier aux convenances décoratives, tous problèmes insolubles pour la plupart des quattrocentistes, notamment pour Botticelli, le Pérugin, Signorelli, et que Michel-Ange lui-même n'a pas toujours su résoudre.

Ce sera l'honneur de Raphaël d'avoir fait cette science telle que nous la voyons aujourd'hui : assurément, il s'est inspiré de quelques modèles remarquables — les fresques de Masaccio au Carmine, le *Triomphe de César* de Mantegna, — et surtout des conseils de son ami Fra Bartolommeo. Mais le rôle qu'il a joué n'en est pas moins capital : seul en dehors de tant d'autres qualités de premier ordre, il suffirait à lui assigner une place à part dans les annales de la peinture. Raphaël sait marier les lignes avec un égal succès, qu'il s'agisse d'un tableau de chevalet ou d'une fresque monumentale, de surfaces mobiles, comme les tapisseries, ou de surfaces concaves, tels que les plafonds ou coupoles des Stances, des Loges, de la chapelle Chigi, de fonds de paysage ou de fonds d'architecture. Après lui, les Vénitiens ont pu essayer, au moyen d'effets de couleur, d'escamoter un certain nombre de difficultés : ils n'ont rien ajouté d'essentiel aux lois posées par le Sanzio.

Un coup d'œil sur les vicissitudes de l'iconographie religieuse[1], domaine trop

1. BIBL. : A. Gruyer, *les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge*. Paris, 1869. 3 vol. — Comte Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*. 6 vol. Paris, 1872-1875. — Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi*. Munich, 1885. — Jessen, *die Darstellung des Welt-*

négligé de nos jours par les historiens d'art, achèvera de faire ressortir les différences entre les deux époques. Disons, avant d'aller plus loin, que le XV[e] siècle, comme toutes les époques jeunes, s'était complu dans les longs récits, dans l'épopée, alternant parfois avec de gracieuses idylles, tandis que le XVI[e] siècle recherchait avant tout l'expression dramatique. L'un, en un mot, analyse et développe, l'autre resserre et concentre.

Les nations véritablement artistes ne se montrent pas d'ordinaire curieuses de sujets nouveaux, mais bien d'effets nouveaux, de variations nouvelles sur un thème qui peut rester indéfiniment le même. Le culte de la forme gagne-t-il du terrain, l'iconographie en perdra en proportion inverse, puisque, aux yeux des partisans de l'art pour l'art, l'idée n'est rien et l'exécution tout. Les artistes pourront offrir éternellement à leurs regards des Vierges, des Saintes Familles, des Saints et des Saintes : pourvu qu'ils y mettent du talent, les amateurs raffinés ne leur en demanderont pas davantage.

Tels avaient été, en matière d'iconographie, les principes des Primitifs; ils s'étaient contentés de mettre en œuvre les sujets traditionnels, sauf à les rajeunir par des effets de coloration, de groupement, de mise en scène.

Les héritiers directs des Primitifs, Raphaël aussi bien que Léonard, respectèrent cette tradition, du moins dans ses lignes générales. Mais le moment n'était pas loin où les épigones, emportés par un besoin de production effréné, se jetèrent sur tous les sujets quelconques, sans se préoccuper de savoir si ceux-ci éveilleraient quelque écho au fond des consciences. Le fait que telle ou telle légende, tel ou tel mythe aura été traduit en fresque par un Perino del Vaga ou un Jules Romain ne prouvera donc pas que cette légende ou ce mythe avait des racines dans la société contemporaine. Bientôt en effet la fantaisie de l'artiste tiendra lieu de conviction chez le public.

Les Écritures Saintes continuent à former, concurremment avec la mythologie et avec l'histoire antique, la principale source d'inspiration et comme la trame de l'art. Mais que d'initiative chez l'École nouvelle! Faisant abstraction de l'exégèse de ses devanciers immédiats, elle remonte aux origines mêmes et renouvelle l'art par une étude assidue des textes. Ainsi prennent naissance les étonnantes paraphrases de l'Ancien Testament, dans lesquelles Michel-Ange s'est attaché à faire ressortir le côté grandiose, et Raphaël le côté idyllique des récits bibliques; puis l'éloquente et passionnante interprétation des Actes des Apôtres dans les cartons de tapisseries de Raphaël, la légende des saints renouvelée avec une ampleur, un éclat, une éloquence inconnues aux siècles antérieurs.

L'Ancien Testament, « fons et principium » de l'iconographie religieuse,

*gerichts bis auf Michelangelo*. Berlin, 1883. — Büttner, *Adam und Eva in der bildenden Kunst bis Michel Angelo*. Leipzig, 1887. — Tikkanen, *die Genesis-Mosaiken in Venedig und die Cotton Bibel*. Helsingfors, 1889.

avait tenu la plus large place dans l'art des Primitifs. Les Florentins, auxquels on reproche si souvent leur indifférentisme et leur impiété, avaient une dévotion particulière aux patriarches, aux prophètes et prophétesses, à tous ceux qui ont annoncé ou préparé la venue du Christ. Aussi leurs concitoyens les artistes s'efforçaient-ils, pour leur complaire, de personnifier ces figures dans les types les plus frappants, les plus populaires possible, sur les parois des églises, sur les verrières, sur les façades. Samson brandissant la mâchoire de l'âne, ou se laissant couper les cheveux par Dalila, alternait avec saint Georges; Abraham, Josué, Habacuc, Jérémie, Ézéchiel, Abadia, Isaïe, Élie, faisaient pendant à saint François d'Assise, à saint Dominique, à saint Zanobi. Seul Moïse semblait en disgrâce : j'ai beau chercher dans mes souvenirs, je ne me rappelle pas chez les Florentins, avant le chef-d'œuvre de Michel-Ange, de statue de marque ni même de peinture représentant le farouche législateur, et la statue, en pareille matière, est le signe distinctif de la popularité; une figure peinte, placée à son rang dans quelque cycle historique, ne saurait offrir la même importance. Adam et Ève n'étaient pas mieux partagés.

Pendant tout le cours du XV^e siècle, le champion de l'ancienne foi qui eut le privilège de susciter le plus d'enthousiasme à Florence fut David, le jeune berger vainqueur de Goliath, l'heureux rival de Saül, David le roi guerrier, grand croyant et grand pécheur, aussi audacieux dans la jeunesse que sage dans la vieillesse, David, le chantre inspiré des Psaumes[1]. Toutefois, malgré la multiplicité des attitudes et des expressions auxquelles pouvait donner lieu son rôle, les artistes ne s'attachèrent qu'à mettre en lumière une seule face de cette carrière si remplie : la victoire remportée sur Goliath. David devenait ainsi un autre saint Georges.

Abordons-nous le camp des femmes, les héroïnes et les prophétesses de la Bible se prélassent dans les sanctuaires florentins à côté des martyrs de la foi nouvelle : Judith, incarnation du patriotisme, fait pendant à sainte Marie-Madeleine, la pécheresse repentie, mélange de beauté et de contrition, et l'universel Donatello ne manque pas de les célébrer toutes deux, l'une dans le groupe de bronze, assez malencontreux, exposé sous la loge des Lanzi[2], l'autre dans la statue peinte du Baptistère. Le groupe des prophétesses tente égale-

1. Le prénom de David est un des rares prénoms bibliques qui aient réussi à se maintenir à Florence devant l'invasion sans cesse croissante des prénoms grecs et romains (on poussait l'engouement jusqu'à imposer aux nouveau-nés les prénoms de Darius, de Coriolan, de Tibère, de Néron, de Faustine) : je puis citer, pour ne point sortir du cercle des artistes, le peintre David Ghirlandajo, David de Pistoja, habile ouvrier en marqueterie, Bartolommeo, fils de David, et l'architecte David Fortini. Les autres noms de baptême empruntés à la Bible sont des plus rares. Je citerai Absalon, un élève du Pérugin, Josué di Santi, élève de Neri di Bicci, puis quelques Adam (Ghisi), Jérémie, Elie, Daniel et Suzanne. Quant aux prénoms d'Abel, d'Abraham, d'Isaac, de Moïse, je ne me souviens pas de les avoir rencontrés. Enfin, pour ce qui est des prénoms de Jacob ou Jacques (Giacomo ou Jacopo) et de Joseph, ils peuvent tout aussi bien avoir été empruntés au Nouveau Testament qu'à l'Ancien.

2. En 1495, après l'expulsion des Médicis, le gouvernement florentin s'empara officiellement



[illegible]

(Collection de M. Malcolm.)



Le Déluge, par Michel-Ange. Fresque de la chapelle Sixtine.

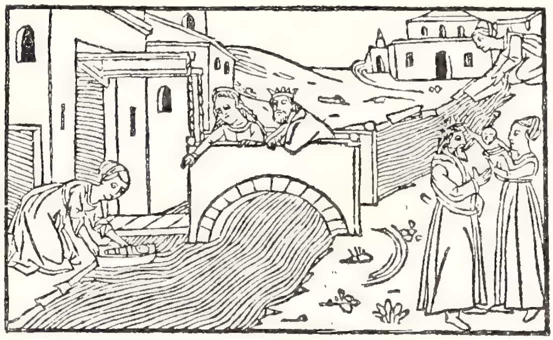
ment Ghiberti dans les exquises statuettes de la seconde porte ; il y montre Déborah déroulant son cartouche prophétique, Mariam agitant son tambourin, Judith qui brandit d'une main son cimeterre et tient de l'autre, par les cheveux, la tête d'Holopherne, puis Rachel et Esther dans l'attitude des Muses. Le farouche Andrea del Castagno glorifie, dans ses fresques du Musée national de Florence, la reine Esther et la Sibylle de Cumes. Ce sont les Sibylles également qui inspirent les fameuses estampes de Baldini exécutées d'après les dessins de Botticelli.

L'idée pourrait venir à l'esprit, et j'avoue pour ma part m'y être arrêté un instant, que le voisinage des nombreuses colonies juives, fixées au Ghetto de Florence aussi bien qu'au Ghetto de Rome ou à celui de Venise ou de Gênes, a contribué à rendre populaires les souvenirs de l'antique Israël. Ne savons-nous pas qu'à Rome, lors de la procession solennelle du pape nouvellement élu, la députation des Juifs se présentait devant le souverain pontife à une place déterminée, près du fort Saint-Ange, et lui soumettait les tables de la Loi ? Le pape, après les avoir examinées, proclamait invariablement l'autorité de ce document, mais condamnait l'interprétation que lui donnait la Synagogue. On pourrait ajouter que l'étude de l'hébreu, étude remise en honneur par divers humanistes, mettait sans cesse les savants de la Renaissance en relation avec les rabbins. Mais, malgré ces arguments, je crois pouvoir affirmer que les artistes du XV^e^ siècle, dans leur interprétation incessante de sujets empruntés à l'histoire hébraïque, suivaient purement et simplement la tradition symbolique du moyen âge, cette tradition qui, dans les célèbres recueils connus sous le nom de *Bible des Pauvres*, par exemple, plaçait toujours en regard trois scènes choisies, l'une dans l'histoire du peuple de Dieu avant Moïse (*ante legem*), l'autre dans la période comprise entre l'avènement de Moïse et celui du Christ (*sub lege*), la troisième enfin dans l'histoire du christianisme (*sub gratia*). Qui ne devine que le *Sacrifice d'Abraham*, pour ne citer que ce sujet, n'était qu'une allusion au *Sacrifice du Christ* ? Autre exemple : dans un cycle fameux, les fresques de Piero della Francesca, dans l'église Saint-François à Arezzo, ce peintre éminent, en représentant la *Mort d'Adam* et la *Visite de la Reine de Saba à Salomon*, n'avait en vue que les différents épisodes de la légende de la Croix. D'après cette légende, en effet, Seth planta sur la tombe d'Adam un rejeton de l'arbre du bien et du mal ; ce rejeton, de longs siècles plus tard, servit à Salomon à construire un pont, en attendant que les débris de ce pont fournissent le bois de la vraie croix. Instruite de cet enchaînement mystique, la reine de Saba vint le révéler au plus sage des rois.

de cette personnification du patriotisme et fit exposer la *Judith* de Donatello sur une place publique, avec la fière inscription :

*Exemplum salutis publicæ cives posuerunt.*

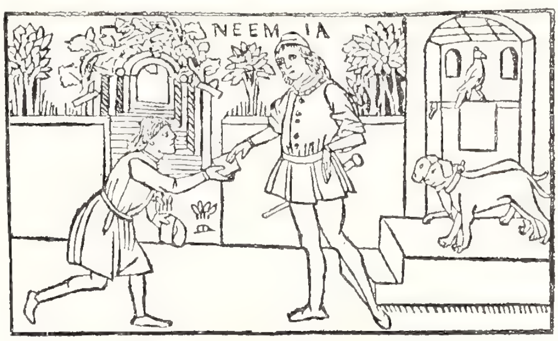
Je ne parle pas, bien entendu, des facilités que les scènes de l'Ancien Testament offraient à certains artistes plus ou moins frivoles, tels que Benozzo Gozzoli, pour une mise en scène brillante, de nombreux acteurs, des costumes plus éclatants ou plus pittoresques que ceux des chrétiens primitifs, bref pour les pompes dont la peinture, plus que tout autre art, s'est toujours montrée friande. Aux yeux de ces maîtres, la Bible était le prétexte; or je ne veux m'occuper que de ceux pour qui elle était un article de foi.



Moïse exposé sur les eaux. D'après la Bible de Malermi.

En traitant la question si controversée, et à mon avis si claire cependant, de l'influence de la Réforme sur les arts, certains historiens ont affirmé que les réformateurs avaient eu le mérite de remettre en honneur les scènes de l'Ancien Testament, absolument négligées par l'art catholique. Dürer, Holbein, Cranach et *tutti quanti* auraient deviné les premiers la poésie grandiose de la Bible, trop facilement sacrifiée auparavant au sentimentalisme qui distingue les Évangiles et les Vies des Saints.

Une telle assertion ne saurait tenir un instant contre la statistique la plus élémentaire : il suffit, pour la réfuter, de rappeler les *Scènes de l'Ancien Testament*, sculptées par Ghiberti sur la seconde porte du Baptistère de Florence; peintes par Paolo Uccello sur les murs du fameux cloître vert de Sainte-Marie-Nouvelle, dans la même ville; par Benozzo Gozzoli sur les murs du Campo Santo de Pise;




Nehemie. D'apres la Bible de Malermi. (Venise, 1490.)

par Michel-Ange sur le plafond de la chapelle Sixtine; par Raphaël sur les coupoles de la Galerie des Loges, ou encore les illustrations de la fameuse *Bible de Malermi*, publiée à Venise en 1490. Ces compositions, d'inspiration si différente, révèlent chez leurs auteurs, aussi bien que chez le public, une connaissance approfondie de l'histoire du peuple d'Israël, et un goût des plus vifs pour tant de pages tour à tour sombres et puissantes, ou fraîches et gracieuses comme une idylle. Et quelle place Patriarches, Prophètes, Sibylles, ne se sont-ils pas taillée dans l'art qui a précédé la Réforme!

Pour les représentations religieuses d'ailleurs, comme pour les représentations historiques, le succès fut en raison de la liberté laissée à l'artiste. Du jour où la Réforme, d'un côté, le Concile de Trente, de l'autre, prétendirent imposer leur programme, l'inspiration disparut. On compta encore des pages savantes, mais adieu désormais l'émotion, la verve, les accents vibrants, tout ce qui avait donné la vie aux créations de la Renaissance.

Cette prédilection pour l'Ancien Testament se maintint quelque temps encore : les fresques de Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine et celles de Raphaël sur les coupoles des Loges en sont un exemple mémorable. Mais comparons ces motifs mêmes de l'Ancien Testament, tels que Michel-Ange et Raphaël les ont interprétés et fixés, aux compositions similaires du XV^e^ siècle : quel abîme! Les Primitifs avaient choisi les scènes les plus calmes, alors toutefois qu'ils ne s'étaient pas contentés de juxtaposer leurs personnages, comme des spectateurs indifférents, et ils y avaient ajouté un luxe sans fin d'accessoires oiseux. Le Buonarroti et le Sanzio au contraire résumèrent l'action en un petit nombre de figures, et quelle grandeur, quel paroxysme de passion ou quelle sérénité idyllique ils surent mettre dans l'action ainsi resserrée, *Dieu séparant la lumière des ténèbres*, le *Déluge*, la *Rencontre de Jacob et de Rachel*, le proclamèrent avec éloquence.

En ce qui concerne le Nouveau Testament, il était naturel que, la dévotion et l'humilité ayant diminué, l'art religieux abordât plus rarement les sujets lugubres ou poignants, tels que les *Scènes de la Passion* ou le *Jugement dernier* (seuls Signorelli, Fra Bartolommeo et Michel-Ange reprirent ce thème autrefois si populaire), ou que, forcé d'aborder ces sujets, il les interprétât dans une donnée moins réaliste. La popularité des Chemins de Croix baissa de jour en jour; la Renaissance aimait bien trop à vivre et à jouir pour s'arrêter à ces images attristantes. Dans les *Crucifixions*, les *Mises au tombeau*, les *Scènes de martyre*, l'expression de la souffrance physique fit place à l'expression de la douleur morale, comme dans le *Portement de croix* de Raphaël ou dans l'admirable *Saint Sébastien* du Sodoma. Que dis-je! La résignation, la sérénité, l'extase, tendaient à éclipser complètement les idées de douleur ou de tristesse. En spiritualistes véritablement dignes de ce nom, les cinquecentistes donnèrent à leurs héros assez de force d'âme pour entrevoir, à travers les tortures de la chair, la félicité de la vie future. Tels sont la *Sainte Catherine d'Alexandrie* et la *Sainte Cécile* de Raphaël, ses *Cinq Saints*.

Léonard et Michel-Ange, dans leur culte ardent, pour ne pas dire excessif, de la forme, n'avaient prêté à l'iconographie sacrée qu'une attention en quelque sorte intermittente. Raphaël, par contre, avec son esprit si merveilleusement pondéré, reprit tout le vieux fonds iconographique constitué par le moyen âge, gaspillé et dénaturé par le XV^e^ siècle, lui rendit sa cohésion, le renouvela et le rajeunit. En fidèle disciple des Ombriens, il rentra dans l'interprétation loyale,



Sainte Cécile entourée de Saints par Raphael
(Pinacothèque de Bologne)

on serait tenté de dire décente, des Écritures. Avait-il à représenter les apôtres ou les saints, il ne manquait pas de leur donner le type et les attributs traditionnels (par exemple dans les douze apôtres gravés par Marc Antoine), quelque liberté qu'il se réservât pour la mise en scène. Il compléta son œuvre par une recherche intelligente de la couleur locale : le costume hybride des patriarches ou des prophètes fait place chez lui à des costumes mi-antiques, sauf à se régler de nouveau chez les Vénitiens sur les modes du XVI^e^ siècle.



Fragment de la Cene du couvent de Monte Oliveto, près de Florence (Attribuée au Sodoma).

On peut dire que ce grand artiste a fixé l'iconographie sacrée pour les générations à venir, jusques et y compris la nôtre.

On ne saurait songer à passer en revue ici les innombrables problèmes que soulève l'iconographie religieuse au temps de la Seconde Renaissance. Il nous faut renoncer à rechercher pourquoi tel ou tel sujet, par exemple la jolie parabole des *Vierges sages* et des *Vierges folles*, si populaire de ce côté-ci des monts (estampes de Martin Schœn, etc.), a trouvé si peu de faveur en Italie, et à nous demander à quel état général des esprits, à quels courants psychologiques, tient une telle indifférence ou un tel oubli. Il ne nous est pas loisible non plus d'analyser les modifications introduites dans l'iconographie de certaines scènes des Évangiles ou de la Légende dorée. Bornons-nous à relever quelques traits saillants.

Voici les *Saintes Cènes*, ornements obligés, du moins à partir de la fin du

XV^e^ siècle, de tout réfectoire de couvent. C'étaient, avant Léonard, des juxtapositions de personnages assis, dans des attitudes peu mouvementées, autour de la table présidée par le Christ. Judas, comme une brebis galeuse, s'y trouvait régulièrement isolé, soit en face du Christ, soit à une des extrémités de la table. Léonard, par un trait de génie, découvrit qu'il serait infiniment plus dramatique de placer le traître à côté de la victime, et il tira de ce rapprochement un coup de théâtre merveilleux, l'explosion de surprise ou d'indignation parmi les disciples au moment où le maître prononce la phrase mémorable : « L'un de vous me trahira ». Cette seule modification, abstraction faite de tant de difficultés vaincues dans la technique ou dans l'ordonnance, suffirait pour marquer l'avènement d'un art nouveau : le naturel, la dignité, un sentiment de vie intraduisible substitués aux banquets plus ou moins compassés des Primitifs.

Dans l'interprétation de la Légende des saints, l'antithèse entre le XV^e^ siècle et le XVI^e^ n'éclate pas avec moins de force. Voici, au couvent de Monte Oliveto Maggiore, les fresques de la vie de saint Benoît par Signorelli et le Sodoma. Raconter en trente-cinq compositions monumentales les miracles de ce saint, quelle tâche faite pour ravir un quattrocentiste ! Que d'épisodes amusants ou touchants n'y eût pas semés un Benozzo Gozzoli ! Eh bien, ce programme n'inspira que de l'ennui aux deux cinquecentistes qui s'y dévouèrent : en dehors de quelques morceaux de bravoure, où ils créèrent des merveilles, — *Saint Benoît quittant la maison paternelle*, l'*Entrevue de saint Benoît et de Totila*, la *Destruction du Mont Cassin*, les *Courtisanes venant tenter saint Benoît*, — ils se contentèrent d'une paraphrase presque littérale de la légende, et se bornèrent à montrer le saint seul, ou avec le nombre strictement obligatoire de compagnons, accomplissant dans un paysage quelque acte de contrition.

L'allégorie, si florissante au temps de Giotto, avait été délaissée par les quattrocentistes, plus encore par impuissance que par dédain. La plupart d'entre eux, réalistes laborieux, s'étaient plu uniquement à peindre ou à sculpter ce qu'ils avaient sous les yeux; d'où cet accent de sincérité qui prête tant de charmes à leurs interprétations. Mais la force d'abstraction et l'essor leur faisaient défaut : ils se seraient évertués en vain à incarner des idées philosophiques ou morales avec l'élévation et la verve que comporte une telle tâche.

C'est un des titres de gloire du XVI^e^ siècle que d'avoir rétabli l'idée dans ses droits, à côté de la forme, et de s'être essayé de nouveau dans ces grandes compositions où l'artiste se double du penseur. Raphaël, à qui il faut toujours en revenir, en fin de compte, lorsque l'on veut étudier les relations de l'art de la Renaissance avec la religion, la philosophie ou la littérature, Raphaël a, plus que tout autre, contribué à remettre en honneur les grandes pages religieuses, philosophiques et morales, dans le genre de celles que le XIV^e^ siècle avait si fort affectionnées. Au *Triomphe de la Pauvreté*, au *Triomphe de la Chasteté*, au *Triomphe de Saint Thomas d'Aquin*, il opposa la *Dispute du Saint-Sacre-*

*ment*, l'*École d'Athènes*, le *Parnasse*. Entre de tels devanciers et de tels successeurs, les quattrocentistes font en vérité triste figure.

Bien d'autres différences encore seront exposées dans la suite de ce travail; il suffira de rappeler ici la prompte décadence de la sculpture par rapport à la peinture, ainsi que l'entrée en scène d'une foule de provinces naguère reléguées dans l'ombre par la Toscane.

Déjà l'art avait rompu avec le sentiment national : il ne devait pas tarder à rompre également avec les aspirations du peuple; je veux dire non seulement les pêcheurs de Venise et de Naples, les pâtres de la Calabre et des Abruzzes, les paysans proprement dits, mais encore les ouvriers des villes. Cette rupture qui, dès les débuts de la Renaissance, s'annonçait par tant d'indices inquiétants (voyez t. I, p. 234), devint irrémédiable dans le cours du XVI^e^ siècle. Assurément, le paysan italien, le « contadino », tantôt fermier, tantôt métayer, n'était pas attaché à la glèbe comme dans les pays du Nord; il occupait un rang relativement élevé dans l'échelle sociale, et habitait ordinairement dans le voisinage de villes fortes qui lui servaient de refuge en cas de danger. De même, les ouvriers, les artisans, affiliés à des corporations, avaient une certaine aisance et une certaine culture. Mais les uns et les autres, ainsi que les enfants et les femmes de la petite bourgeoisie[1], étaient étrangers à l'immense majorité des idées si subitement jetées dans la circulation.

L'abîme ne se creusa donc pas seulement entre les habitants des villes et ceux des campagnes : dans les villes mêmes, une partie considérable de la population se trouva exclue des jouissances auxquelles elle avait autrefois eu la plus large part.

La cause première de cette scission, qui gagna l'Europe entière et qui n'a cessé de s'aggraver depuis la Renaissance, il faut la chercher, comme il a été démontré dans la première partie de notre ouvrage (t. I, p. 245-246), dans l'adoption d'une foule d'idées absolument étrangères au peuple, à ses croyances religieuses, à ses convictions politiques, à tout ce qui pouvait l'intéresser, l'amuser ou le passionner. On oublie plus vite dans les campagnes que dans les villes, et, des souvenirs admirables de l'antiquité, il n'était guère resté que l'aversion contre le paganisme ou des superstitions plus ou moins bizarres.

La bourgeoisie, cela va sans dire, mordit assez rapidement à la mythologie : les dieux de l'Olympe, les héros, les sages, les personnifications des Vertus, des Sciences, des Arts, avaient trouvé faveur dès le milieu du XV^e^ siècle dans les villes du centre et du nord de l'Italie, et même, vers la fin du siècle, en Ombrie, ainsi que le prouvent les fresques du Pérugin au « Cambio » (le tribunal des changeurs) de Pérouse. Cette vogue ne s'arrêta pas avec la Renaissance : on

1. « Les figures représentées dans les églises, avait dit Savonarole, sont les livres des enfants et des femmes. »

peut affirmer que, jusqu'à la fin du siècle dernier, il n'y eut plus, d'un bout à l'autre de l'Europe, et même dans d'obscures bourgades, de municipalité digne de ce nom qui ne tînt à honneur de célébrer Minerve et Cérès, Thémis, Apollon, Mercure ou Mars. Mais il en alla autrement des campagnes, et les artistes essayèrent en vain d'acclimater auprès de leurs rudes habitants les brillants dieux de l'Olympe. Sitôt qu'ils renonçaient à représenter le Christ, la Vierge, les Apôtres, quelques saints, ils cessaient d'intéresser, que dis-je, de se faire comprendre. A plus forte raison les personnifications de forces abstraites ou de qualités morales — les *Éléments*, les *Vertus*, les *Vices* — n'avaient-elles aucune chance de se faire jour. On aurait vu se renouveler le plaisant débat entre Calandro et Fessenio, deux des héros de *la Calandra* de Bibbiena : Calandro, qui doit passer pour mort, demande qui est cette femme tout échevelée qui s'est sauvée, et Fessenio de lui répondre : C'est la Mort qui se trouvait dans le coffre avec vous. — Calandro : Pourtant je ne l'ai pas vue auprès de moi. — Fessenio : Je le crois bien; vous ne voyez pas non plus le sommeil quand vous dormez, ni la soif quand vous buvez, ni la faim quand vous mangez. » (Acte III, scène III.)

Quelle stupéfaction la foule candide, la « Sancta dei plebs », ne dut-elle pas éprouver devant ces figures aux attributs bizarres, Neptune avec son trident, Jupiter avec sa foudre, Mercure avec son caducée, et, pour comble, devant ces nudités qui choquaient toute âme pieuse! On comprend la longue résistance opposée à la Renaissance par les régions attachées à leur foi, l'Ombrie, la Vénétie, le Piémont.

Mais la désaffection populaire ne porta pas seulement sur la masse immense des ouvrages inspirés de l'antiquité; elle finit par comprendre les peintures religieuses elles-mêmes. Dans les images de dévotion, le peuple n'appréciait pas tant l'exécution que l'expression, et pas tant l'expression que la clarté de la caractéristique, la netteté des attributs; les figures fussent-elles de la dernière rudesse. Il fallait qu'il pût reconnaître de loin saint Christophe à sa taille gigantesque, saint Roch à sa plaie et à son roquet, saint Sébastien aux flèches dont son corps est transpercé. Pour l'émouvoir, il fallait le naturalisme le plus grossier : des blessures béantes, du sang qui ruisselle, des membres tordus par la douleur, des cris, des hurlements; ou encore, dans l'ordre opposé, l'extase des visionnaires; partout, en un mot, une exagération dont les stylistes s'accommodaient difficilement. S'agissait-il de compositions d'ensemble, le peuple aimait les grands cycles épiques qui déroulaient devant lui une foule d'épisodes, et dans lesquels des types immuables lui permettaient de démêler peu à peu les sujets de la Bible, des Évangiles ou de la Légende dorée.

Or voilà que subitement la question du style et la théorie de l'art pour l'art remplacent toutes les autres. Au foyer même de la Renaissance, à Florence, se développe une école de critique spéciale, attribuant bien plus d'importance au suffrage de quelques esprits d'élite qu'à celui de la foule. Frapper par la nou-



Les Courtisanes venant tenter saint Benoit. Fresque du Sodoma. Couvent de Monte Oliveto Maggiore.

veauté de l'invention, par la solution de quelque beau problème de perspective, ou encore par la hardiesse du dessin, la fierté du style, la « terribilità », parut infiniment plus important que charmer ou émouvoir. Voyez le Pérugin : dès qu'il se répète ou se relâche, que d'invectives! Michel-Ange qui le traite de ganache; la marquise Isabelle d'Este qui lui reproche ou peu s'en faut son manque de probité! Et cependant le peuple ne se lassait pas de voir sortir de son pinceau ces Madones aux yeux de tourterelle, avec le charme indéfinissable de l'expression et du coloris[1].

Restons sur cette dernière impression et persuadons-nous que quelque Madone de Raphaël gravée par Marc Antoine aura pénétré jusqu'auprès de ces déshérités, qu'elle les aura séduits par la pureté de ses traits, par l'éloquence de son expression, que les plus humbles auront ainsi été associés, quoique de loin, au magnifique épanouissement de l'art de leur patrie.

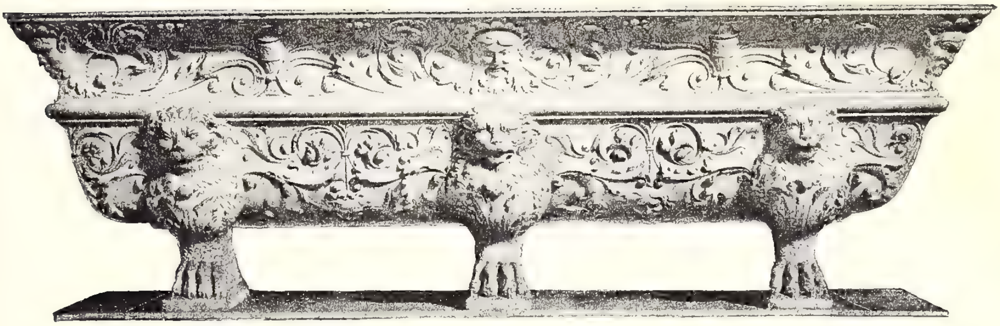
1. Lorsqu'il s'agissait de tableaux de sainteté, un homme du peuple pouvait à la rigueur comprendre même les beautés du style. On connaît l'histoire de ce cordonnier de Pérouse qui commanda une Madone à son illustre compatriote le Pérugin. A Venise, une Vierge du Titien acquit rapidement la réputation de faire des miracles et reçut d'innombrables aumônes.



Cherubin. Fragment de l'Assomption de la Vierge, par le Pérugin.
(Académie de Florence.)



(Musée du Louvre.)



Sarcophage faisant partie du mausolée du cardinal Lonati († 1497).
(Église Sainte-Marie du Peuple à Rome.)

# CHAPITRE III

LA TRADITION. — RECRUDESCENCE DU CLASSICISME. — LES DOCUMENTS ANTIQUES : RUINES ET MUSÉES. — LES SUJETS ANTIQUES. — L'ALLÉGORIE. — INFLUENCE DE L'ANTIQUITÉ SUR LE STYLE.

Les Primitifs avaient tenu la balance égale entre la nature et l'antiquité. Chez leurs successeurs, malgré une foule d'exceptions honorables, l'antiquité tend à prendre le dessus, au point de vue des idées non moins qu'au point de vue du style. Les architectes, les premiers, sacrifient à la manie imitative, sous la double influence des ruines antiques et de Vitruve. Les sculpteurs ne s'appliquent pas moins à se régler sur les modèles de la Grèce et de Rome, sauf Michel-Ange, qui sait montrer une originalité si puissante dans les *Tombeaux des Médicis*, dans le *Moïse*, dans les *Esclaves* du Louvre. Quant aux peintres, beaucoup d'entre eux résistent victorieusement : Léonard de Vinci, le Pérugin, Raphaël, jusque vers les débuts du règne de Léon X, les Vénitiens. Mais ce qui était ignorance chez le Pérugin était chez Léonard et chez Raphaël puissance d'assimilation : ces deux maîtres surent s'inspirer des chefs-d'œuvre antiques sans les copier, se pénétrer de leur esprit sans tomber dans une imitation servile. De l'attitude de Raphaël vis-à-vis de l'antiquité, j'aurai à reparler sans cesse dans la suite de mon travail. En ce qui touche Léonard, bornons-nous

ici à constater que, s'il n'admettait pas la sécheresse inhérente à la sculpture romaine proprement dite, il a très certainement utilisé, pour ses types d'adolescents comme pour le rythme de ses compositions, quelques très beaux bas-reliefs grecs. Il lui fallait des figures animées, ailées, quelque chose comme l'admirable Victoire qui conduit le char sur l'arc de triomphe de Titus. Par contre, dans ses écrits, il invoque sans cesse le témoignage des anciens, d'Archimède, de Vitruve, de Pline. L'ornementation enfin, si intimement liée à l'architecture, subit autant que celle-ci le joug des anciens. Sauf chez l'inimitable Jean d'Udine, ce décorateur hors ligne, les éléments vivants et pittoresques, encore relativement nombreux pendant la période précédente (voy. t. I, p. 235, 324-326), s'effacent de plus en plus devant des formules banales et vides.

Il n'est pas démontré que la Première Renaissance n'ait pas surpassé dans son enthousiasme pour l'antiquité la Renaissance parvenue à son apogée, qu'elle n'ait pas cru plus aveuglément en cette cause sacro-sainte, qu'elle ne l'ait pas aimée d'un amour plus ardent. Mais les traditions du moyen âge pesaient lourdement encore sur elle, et il lui fallut modérer ses sentiments; tantôt elle se sentait arrêtée par des scrupules religieux, tantôt par l'insuffisance de ses notions sur une civilisation si longtemps voilée à tous les regards. Est-il nécessaire d'ajouter que cette ignorance même prêtait à ses efforts une naïveté et une fraîcheur que l'on ne retrouvait pas chez les cinquecentistes. Et puis le réalisme venait à tout instant corriger chez elle les excès du classicisme.

Le XV[e] siècle s'était jeté en affamé sur les créations du panthéisme, si favorables à l'art plastique. Le siècle suivant procède avec plus de mesure et plus de méthode; son admiration gagne en étendue ce qu'elle a perdu en vivacité. C'est la raison opposée à l'instinct, c'est l'amour dans le mariage succédant à une folle passion de jeunesse; l'étude de l'antiquité dégénère en habitude et en besoin; on n'ose presque plus l'appeler un culte; souvent même il y perce un symptôme de lassitude. (Quoi de plus commode en effet que de puiser dans ces trésors ouverts à tous, sur lesquels personne n'élevait de prétentions de propriété artistique, que de faire entrer sa pensée dans des moules tout préparés, des moules éprouvés par une sanction dix fois séculaire!)

Pour que les dieux et les déesses de l'Olympe aient éveillé, lors de leur résurrection, des sympathies si profondes, il fallait qu'il y eût en eux autre chose que le souvenir de l'idolâtrie, d'un culte depuis longtemps éteint : il fallait qu'ils personnifiassent soit des qualités morales, soit des forces physiques, qui sont de tous les temps; et de fait ils les ont personnifiées avec tant de netteté ou d'éclat, que même de nos jours on n'a pu trouver pour ces qualités ou pour ces forces des formules plus parfaites. Il n'est pas jusqu'à ces centaines de génies jouant ou travaillant qui n'incarnent la jeunesse qui était dans tous les esprits, tandis que les faunes et les nymphes incarnent le besoin d'abandon, la vie dans les champs, la retraite dans les forêts, et forment ainsi le pendant des

poèmes arcadiques. Nous devons donc faire abstraction de la signification religieuse de ces mythes pour ne nous attacher qu'à leur sens symbolique;




Cérès. Fac-similé d'une gravure de Robetta.

ainsi seulement nous comprendrons comment ils ont vécu jusqu'à nos jours, comment ils vivront aussi longtemps que la civilisation même issue de l'antiquité, cette civilisation née une seconde fois avec la Renaissance.

Les amateurs et les artistes ne furent pas seuls à encourager ou à répandre les souvenirs du monde classique. Le domaine de l'antiquité était si vaste, que toutes les formes de gouvernement, républiques comme monarchies, y trouvaient leur compte : aux unes, elle offrait l'image de la prospérité terrestre; à d'autres, d'éclatants exemples de la justice des dieux, d'un amour farouche de la liberté ou de la puissance de l'Empire romain. Les chefs d'États et les municipalités comprirent rapidement combien ils avaient d'intérêt à invoquer tant de hautes leçons de patriotisme, à personnifier les grandes forces morales de la société en des figures plastiques parlant si nettement aux yeux. Hôtels de ville et tribunaux s'ouvrirent aux héros de l'antiquité ou aux réminiscences du polythéisme, même dans les régions les plus attardées. Au « Cambio » (la salle des Changeurs) de Pérouse, le Pérugin peignit, comme représentants de la Justice, Camille, Pittacus et Trajan; comme représentants de la Prudence, Fabius Maximus, Numa Pompilius; de la Modération, Scipion, Périclès et Cincinnatus; du Courage, L. Licinius, Léonidas, Horatius Coclès, puis Caton, qui tous se prélassent à côté des Sibylles et des Prophètes. Venise, si longtemps réfractaire à la Renaissance, finit par accueillir avec enthousiasme, au palais des Doges, sur les bases de ses mâts, sur les bucentaures, sur ses médailles et ses monnaies, ces images, les plus claires et les plus éclatantes qu'on ait jamais conçues. La mythologie, l'histoire grecque et l'histoire romaine cessèrent par là d'être lettre morte, pour redevenir la chair et le sang de la nation. Au palais municipal de Brescia on choisit, pour personnifier la Justice, un mélange de scènes bibliques et de scènes païennes : l'*Histoire de Suzanne*, — *Philippe de Macédoine réparant une sentence injuste*, — *Charondas se donnant la mort pour avoir enfreint une loi qu'il avait promulguée*, — *Seleucus se crevant un œil et faisant crever l'autre à son fils*, — le *Jugement de Cambyse*, — *Manlius condamné à mort par son père*, — la *Justice de Trajan*, — le *Jugement de Salomon* (fresques attribuées tour à tour à Giulio Campi et à Antonio Campi).

L'antiquité s'assura une place jusque dans l'art de la guerre et sur les engins de destruction. Les figures de Mars et de Bellone servirent à orner les façades des arsenaux ou des casernes, les canons, les cuirasses, les casques; la tête de Méduse devint l'ornement obligé des boucliers (rondache de Léonard de Vinci, boucliers de l'Armeria de Madrid, etc.).

(Constatons en passant que, contrairement à toute présomption, cette époque profondément spiritualiste accueillit sur un pied d'égalité les divinités représentant les forces de la nature et celles qui symbolisaient une idée morale).

Un autre signe des temps, c'est l'apparition, sur les places publiques, de statues monumentales sculptées ou fondues en l'honneur des dieux. Jusque vers la fin du XV^e^ siècle, les sculpteurs, en exécutant les simulacres des divinités païennes, auraient craint de froisser les sentiments des fidèles. Seul Donatello avait eu le courage, dans son *Cupidon*, de donner au dieu de l'Amour les dimensions d'un être réel. Longtemps ses contemporains ou successeurs

n'osèrent pas sortir, pour cet ordre de représentations, du bas-relief ou de la statuette. Voilà que tout à coup Michel-Ange prend pour sujets de statues de grandeur nature *Cupidon endormi* et *Cupidon bandant son arc*, *Bacchus*, *Apollon*, auxquels font suite le *Mercure* de Bandinelli, acheté par François Ier, et des *Hercule* sans nombre.

Bientôt sur les places publiques se dressent des statues colossales, telles que le *Mars* et le *Neptune* de Jacopo Sansovino, au Palais ducal de Venise, l'*Hercule et Cacus* de Bandinelli et le *Neptune* d'Ammanati, sur la place de la Seigneurie de Florence, pour ne point parler du *Neptune* de Jean Bologne. Les idoles ont repris possession de l'Italie.

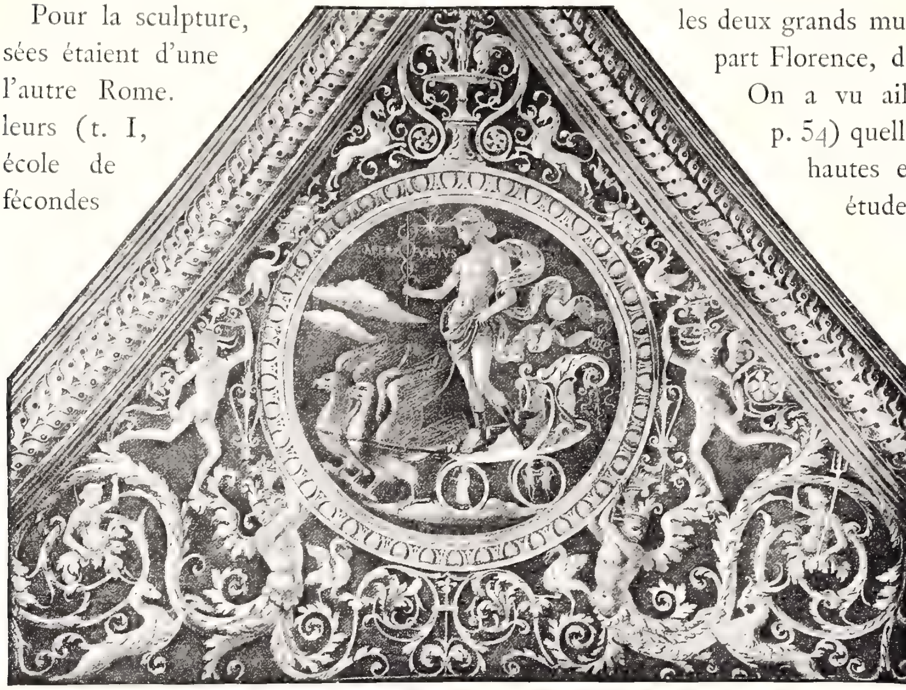
Mais, avant d'examiner comment la génération nouvelle comprit et comment elle mit en œuvre tout ce monde de souvenirs, il nous faut déterminer la nature et l'importance des documents qu'elle tenait de l'antiquité, les sources auxquelles elle puisa ses idées, les modèles dont elle se servit pour assouplir ou ennoblir son style. Nous commencerons, comme de raison, par dresser la statistique des idées et des sujets empruntés à la littérature grecque ou romaine; quant aux monuments de l'art figuré, dont l'étude a permis, d'une part, de donner à ces sujets leur couleur locale, de l'autre, de se rapprocher du style antique, nous les passerons en revue dans la seconde partie du présent chapitre.

Quelque nombreux qu'eussent été les modèles antiques découverts ou utilisés par la Première Renaissance, ces ressources comptaient peu au prix de celles dont disposa la génération suivante.

Prenons l'architecture. Certes, la Seconde Renaissance ne remit au jour aucun temple, aucun amphithéâtre, aucune basilique; mais elle étendit ses recherches aux ruines de l'Italie méridionale et de la Sicile (Fra Giocondo, Giuliano da San Gallo, Francesco di Giorgio Martini, Bramante, Morto da Feltro), à celles du midi de la France (Giuliano da San Gallo), ainsi qu'à celles de la Grèce et de l'Asie Mineure (sous les auspices de Raphaël). D'autre part, les fouilles entreprises, par exemple, dans les thermes de Titus à Rome devinrent pour l'ornementation le point de départ d'une ère nouvelle, en lui révélant la catégorie d'ornements si importants à laquelle on donna le nom de Grotesques, et en l'initiant en outre à toutes les ressources de la décoration en stuc. Enfin, et ce seul progrès suffirait pour différencier la Seconde Renaissance d'avec la Première, une série d'architectes éminents s'appliquèrent à serrer de plus près le texte de Vitruve (Francesco di Giorgio Martini, Fra Giocondo, Raphaël, Cesariani, B. Peruzzi, Caporali, le commentent ou le traduisent; la première édition paraît à Rome en 1486), tandis que les autres mesurent avec plus de rigueur les monuments antiques existants. C'est à ce dernier rôle que se consacra l'armée d'architectes de la Toscane et de la Lombardie qui s'était abattue

sur Rome : les Cronaca, les San Micheli, les Bramantino Suardi, les Falconeto, les Labacco et tant d'autres.

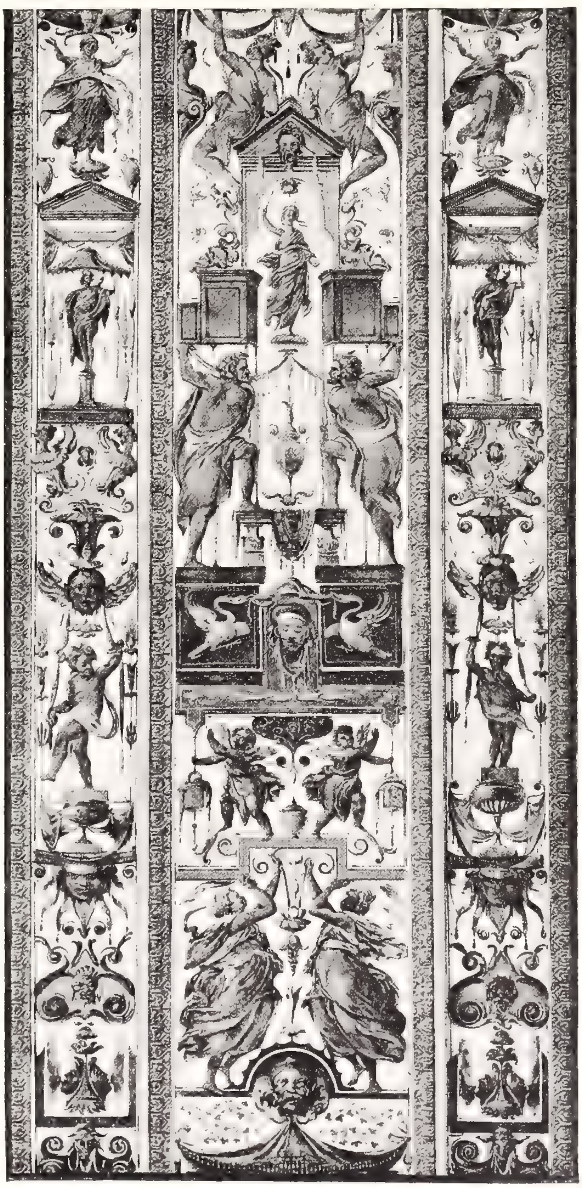
Dans son célèbre Rapport à Léon X, document qui marque une étape capitale dans ces études, Raphaël insiste pour que les monuments antiques soient dessinés en plan, en coupe et en élévation. Cette innovation ne tarda pas à faire loi; elle présida aux principaux recueils qui se succédèrent à des intervalles de plus en plus rapprochés à partir du règne de Léon X.




Grotesques du Perugin. (Tribunal « del Cambio » à Pérouse).

Pour la sculpture, les deux grands musées étaient d'une part Florence, de l'autre Rome. On a vu ailleurs (t. I, p. 54) quelle école de hautes et fécondes études constituèrent pour la jeunesse artiste les jardins des Médicis. Afin de compléter l'action de ces modèles muets, Laurent le Magnifique les plaça sous la surveillance d'un sculpteur doublé d'un archéologue, de Bertoldo, l'élève de Donatello, le plus ancien en date des conservateurs de musées. Bertoldo cumulait probablement ces fonctions avec celles de restaurateur. La Renaissance, en effet, et en cela elle faisait fausse route, n'admettait pas l'on exposât une statue mutilée : elle s'efforçait de la compléter, parfois dans des données absolument arbitraires. D'autre part, entraînée par ses tendances littéraires, elle s'obstinait à donner un nom à chacune de ces nombreuses figures antiques, dans lesquelles il ne faut voir que des guerriers gaulois ou des portraits d'athlètes : de là à placer dans la main qui manquait l'attribut d'une divinité, il n'y avait qu'un pas : il fut franchi. Ces pieuses supercheries ont donné fort à faire à la critique moderne, occupée, avec une sollicitude si justifiée, à éliminer toute addition parasite.

A Rome, le pape Paul II (1464 à 1471) avait réuni une inestimable série de bronzes, de pierres gravées, d'antiquités de toute sorte, qui fut malheureusement dispersée après sa mort. Mais Sixte IV reprit, sur un plan plus vaste, plus libéral et plus méthodique, les tentatives de son prédécesseur, et attacha son nom à la fondation du musée du Capitole[1]. Ce musée comprit à l'origine la *Louve* de bronze, un buste de *Domitien* et un *Hercule*, tous deux également en bronze, le *Lion dévorant le cheval*, le *Tireur d'épine*, la « *Zingara* », que l'on a essayé d'identifier au *Camille* de bronze du Capitole, et une foule de bustes. Parmi les morceaux qui vinrent enrichir dans la suite la collection municipale, il convient de citer un buste colossal de *Commode* et un sarcophage trouvé sur la voie Appienne.



Grotesques de Raphaël. (Loges du Vatican.)

Le musée du Belvédère, fondé par Jules II, ne tarda pas à comprendre une série de statues toutes nouvellement découvertes et dont l'étude permit à l'art italien de triompher des dernières difficultés : l'*Apollon*, le *Laocoon*, le *Torse*, l'*Ariadne* ou *Cléopâtre*, l'*Impératrice Sallustia Barba Orbana*, sous les traits de Vénus, *Commode*, le *Tibre*, le *Nil*, deux *Antinoüs*.

En dehors de ces deux musées publics, les palais de Rome, et jusqu'aux

1. Sur les collections romaines, voy. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, 2ᵉ édit., p. 602 et suiv.

ateliers ou boutiques d'artistes, renfermaient des milliers de marbres, de bronzes, de pierres gravées, d' « anticaglie » de toute sorte, depuis la fameuse collection du cardinal Grimani, qui alla plus tard enrichir Venise, sa ville natale, jusqu'à celles d'amateurs obscurs, entraînés aux plus lourds sacrifices par l'enthousiasme universel.

Pour nous faire une idée de la prodigieuse accumulation de statues et de bas-reliefs antiques dans les musées, les palais, les maisons de Rome, pendant le premier quart du XVI^e siècle, il suffit de parcourir l'*Opusculum de Mirabilibus urbis Romæ* d'Albertini (1510), les *Epigrammata antiquæ Urbis* de Mazzocchi (1521), les *Antiquaria* d'Andrea Fulvio (1513) et les *Antiquitates Urbis* du même auteur (1527). Et que sera-ce quelque vingt ou trente années plus tard, lorsque Aldrovandi publiera son catalogue *Delle Statue antiche per tutta Roma in diversi luoghi si veggono* (1556)!

Ne quittons pas la Ville éternelle sans signaler les services que rendirent à l'art les investigations ou les fouilles entreprises dans les édifices antiques, tels que les Thermes de Titus : elles révélèrent aux artistes de la Renaissance cette branche si intéressante de l'ornementation à laquelle ils donnèrent le nom de Grotesques.

En dehors de Rome et de Florence, on trouvait des choix plus ou moins riches de statues et de bas-reliefs, plutôt que des Musées dignes de ce nom. A Ferrare, les princes d'Este avaient formé une série très nombreuse de médailles ou de pierres gravées; mais de marbres, peu ou point. A Mantoue, la marquise Isabelle, malgré ses efforts persévérants, ne parvint à réunir que quelques morceaux d'élite. Venise n'entra en possession d'une collection véritable qu'en 1523, grâce à la munificence du cardinal Grimani, qui fit don à la République des belles antiques conquises à Rome. A Milan, Ludovic le More possédait quelques statues isolées, mais non un ensemble comparable à ceux des Papes ou des Médicis. Il tenta l'impossible pour conquérir les dépouilles de ces derniers, mais sa tentative échoua.

Bon nombre d'artistes se firent collectionneurs : l'orfèvre Antonio da San Marino possédait une statue de *Vénus*, Mantegna une *Faustine*, ses beaux-frères, les Bellin, un buste de *Platon* et un torse de *Vénus*, qu'ils attribuaient, est-il nécessaire de l'ajouter, à Praxitèle. Faute de mieux, on se contentait, comme Antonio da San Gallo, d'une pierre gravée pouvant servir de cachet [1].

Certains archéologues s'occupaient aussi dès lors de former des séries iconographiques. En 1517, Andrea Fulvio publiait à Rome, sous le titre de *Illustrium Imagines*, un recueil de gravures reproduisant d'après les médailles les portraits

1. *Lettere pittoriche*, édit. Ticozzi, t. VIII, p. 29-33. — *Catalogue de la collection d'Autographes de M. B. Fillon*, séries IX et X, n° 2099.

des empereurs et des personnages célèbres de l'antiquité. Un peu plus tard, en 1521, la collection de portraits si précieuse, réunie par Paul Jove, passait déjà pour fort riche [1], ce qui n'empêchait pas ce savant de publier des portraits de fantaisie lorsque les documents authentiques lui faisaient défaut : tel le portrait de Romulus publié en tête de ses *Éloges*.

Quelques fureteurs — Raphaël était du nombre — allaient jusqu'à mettre à contribution les manuscrits. Le célèbre *Virgile* du Vatican, qui date du IVe ou du Ve siècle, et qui appartenait alors à Bembo, fournit au Sanzio un des motifs




La Peste de Phrygie.
Fac-similé d'une estampe gravée par Marc-Antoine d'après Raphaël.

de la *Peste de Phrygie* ou *Morbetto*, gravée par Marc-Antoine, l'Apparition à Énée des Pénates de Troie [2].

Pendant la période nouvelle dont nous nous occupons, les sources littéraires restèrent, à quelques exceptions près, les mêmes que chez les Primitifs : *les Métamorphoses* d'Ovide, *l'Énéide*, *les Décades* de Tite-Live, les écrits de Lucien (voy. t. I, p. 241-245), probablement aussi *les Tableaux* des Philostrate. Les tragiques et les comiques grecs ou latins, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Plaute, Térence, Sénèque, furent à peine mis à contribution, par suite

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 151. — Schmarsow, *Melozzo da Forli*, p. 238-242.
2. De Nolhac, *Petites Notes sur l'Art italien*, p. 1-4. Paris, 1887.

de je ne sais quelle paresse intellectuelle. Seul Michel-Ange, fidèle à son pessimisme, s'attaqua à quelques-unes de ces scènes si propres à faire ressortir la colère et l'inexorabilité des Dieux, le *Châtiment de Prométhée*, auquel il faut ajouter la *Chute des Titans* et la *Chute de Phaéton*[1] (voy. aussi ci-contre, p. 109).

La tendance à pénétrer plus profondément dans l'esprit de l'antiquité perce d'ailleurs en plus d'une occasion : on abandonne *les Fables d'Ésope* comme trop enfantines; on emprunte à Apulée le mythe de Psyché, aux Philostrate le tableau des Amours jouant avec des pommes (dessin de Raphaël, au Louvre). Parfois, la fantaisie individuelle s'en mêlant, on va jusqu'à déterrer les apologues les moins connus. Telle est cette variante de la légende d'Hercule entre la Vertu et le Vice, élaborée par le sophiste Prodikos et rapportée par Xénophon : « Minerve, debout à côté d'un jeune homme nu, assis, lui montre la Gloire et l'invite à la suivre; l'Oisiveté et la Paresse, derrière lui, le dissuadent. Dans le bas, une sorte de rustre, assis sur une écrevisse et ayant deux colimaçons sur les coudes; près de lui, une figure analogue avec un bouquet de pavots à la main. » Ce sujet fut traité en peinture par G.-F. Caroto, à Vérone, et plus tard par A. Carrache, à Rome, au palais Farnèse.

Veut-on toucher du doigt la différence entre le moyen âge et la Renaissance, entre l'art populaire et l'art aristocratique, la voici : au moyen âge, un artiste n'aurait pas traité un sujet qui n'eût pas été compris de la majorité des spectateurs; au XVI[e] siècle, il choisira le thème le plus spécial, comptant sur la sagacité des érudits pour le deviner, sur les mérites de l'exécution pour le faire accepter.

Grâce à la variété des matières qu'elles embrassent, *les Métamorphoses* d'Ovide forment comme le bréviaire des artistes de la Renaissance. Ceux-ci n'ont pas cessé d'y puiser à pleines mains, depuis les auteurs des plaquettes jusqu'à Pontormo, qui les peignit en 1513 sur les chars de carnaval de Florence, jusqu'à Caraglio, qui publia *les Amours des Dieux* en quinze pièces, et *les Divinités de la Fable* en vingt (1526), jusqu'à Bonasone, Ghisi, et tant d'autres, jusqu'aux Dosso de Ferrare, dans leurs cartons de tapisseries. Le chef-d'œuvre d'Ovide jouit en outre

1. On retrouve le mythe si ingénieux et si pathétique de Prométhée sur deux plaquettes en bronze (Molinier, t. II, p. 333, 589). Quant à la *Chute de Phaéton*, elle reparaît sur une gravure d'Agostino Veneziano reproduisant un dessin de l'école de Raphaël, ainsi que sur une majolique (Delange, pl. LVI). Citons encore, dans le même ordre d'idées, deux gravures retraçant le *Supplice d'Ixion* et le *Supplice de Tantale* (Passavant, t. VI, p. 97, 107).

Pour éviter la multiplicité des renvois bibliographiques, on rappellera ici que la mention des plaquettes en bronze est empruntée à l'ouvrage de M. Molinier : *les Bronzes de la Renaissance; les Plaquettes* (Paris, Rouam, 1886; 2 vol. in-8°); celle des majoliques, au *Recueil de Faïences italiennes des XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles*, de MM. Delange et Darcel (Paris, 1869); celle des médailles, aux *Médailleurs italiens*, de M. Armand (Paris, 1883-1887; 3 vol.); celle des gravures, au *Peintre graveur*, de Bartsch (Vienne, 1803-1821; 21 vol.), ou au *Peintre graveur*, de Passavant (Leipzig, 1860-1864; 6 vol.). Quant aux sculptures ou peintures mentionnées dans ce chapitre, j'en ai emprunté la liste à Vasari, à moins d'indication contraire.

du privilège de paraître fréquemment avec un choix abondant d'illustrations, alors que l'Italie du XVI[e] siècle avait presque complètement renoncé à ce genre d'éditions pour les autres auteurs classiques ou modernes (voy. ci-dessus, p. 64). L'édition publiée à Venise en 1497 se distingue par des gravures élégantes, se rapprochant parfois, comme celle du folio CVII, du *Songe de Polyphile*, mais d'ordinaire passablement enfantines. La gravure d'Apollon et Daphné montre où en était encore à la fin du XV[e] siècle l'archéologie classique, et quels travestissements on faisait subir aux Dieux.

Mais procédons avec méthode et commençons cette revue par la principale des divinités du ciel, par Jupiter[1], maître des hommes et des Dieux. La Renaissance mit en lumière avec un égal empressement ses exploits et ses faiblesses, la *Chute des Titans* (peintures de Perino del Vaga) et l'*Enlèvement de Ganymède* (gravure de Béatrizet d'après Michel-Ange; plaquette) ou l'*Enlèvement d'Europe* (gravure de G. Bonasone d'après une esquisse de Raphaël), *Jupiter surprenant Antiope* ou *Jupiter changeant Lycaon en loup* (gravure d'Agostino Veneziano d'après Raphaël; majolique publiée par Delange, pl. LXXIX)[2].



Apollon tuant le Python. — Apollon poursuivant Daphné.
Fac-similé d'une gravure des Métamorphoses d'Ovide.
(Venise, 1497.)

Le mythe de Léda tenta à la fois Léonard et Michel-Ange, mais ne tarda pas à expier cet excès d'honneur : on sait que les tableaux des deux maîtres furent détruits ou dénaturés par des amateurs trop pudibonds. Un tableau de Costa[3], une statue de Bandinelli, plusieurs médailles gravées dans le *Trésor de numismatique et de glyptique* (P. I, pl. XLII; P. I, pl. I), des majoliques (Delange, pl. XXVIII) et divers monuments de petite dimension mirent également en œuvre cette composition si éminemment plastique. Quant aux fils de Léda,

1. La Renaissance ayant ignoré la mythologie grecque, tout comme l'art grec, nous maintenons aux divinités de l'Olympe leurs noms latins.

2. BIBL. : Ce dépouillement, qui exigerait la collaboration d'un archéologue avec un historien de l'art, n'a été entrepris jusqu'ici que pour Raphaël et son École et pour Michel-Ange. Voy. A. Gruyer, *Raphaël et l'Antiquité*; 2 vol. Paris, 1864. — Pulszky, *Beitræge zu Raphaels Studium der Antike*. Leipzig, 1877. — *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*; 2[e] édit., p. 601-603. — Thode, *die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's*. Leipzig, 1881. — F. Wickhoff, *die Antike im Bildungsgange Michelangelo's*. Innspruck, 1882.

3. Piot, *le Cabinet de l'Amateur*, t. IV, p. 376.

Castor et Pollux, les artistes de la Renaissance semblent avoir ignoré leur existence, sauf quand ils copiaient les statues colossales du Quirinal.

L'épouse peu aimable de Jupiter, Junon, ne reçoit, elle aussi, que de rares hommages. Les artistes ne s'apercevront de sa présence que lorsque le filon antique commencera à s'épuiser.

Autant Junon est délaissée, autant la déesse des plaisirs, des ris, des jeux, la souveraine de Chypre, de Gnide et de Paphos, la volupté des hommes et des Dieux, l'« alma Venus », compte d'adorateurs. Comment énumérer ici les fresques, les peintures à l'huile, les statues, statuettes et bas-reliefs, les estampes et les médailles, que lui a consacrés cette époque voluptueuse, depuis la *Naissance de Vénus* de Botticelli, et la *Vénus* modelée en bronze par Adriano Fiorentino (collection de M. Foulc) jusqu'à la *Vénus sur la coquille*, sculptée en marbre par J. Sansovino! Que de fois Raphaël, à lui seul, n'a-t-il pas célébré celle à qui, affirment les contemporains, il rendait un culte si ardent! Le Sanzio nous montre tour à tour l'*Amour et Vénus sur la mer*, *Vénus assise sur un dauphin*, *Vénus sortant du bain*, *Vénus essuyant ses pieds mouillés*, *Vénus debout dans une niche*, *Vénus et Vulcain*, *Vénus debout sur des nuages*, *Vénus avec des Amours*, toutes compositions gravées de son vivant ou peu de temps après sa mort.



La Mort d'Adonis, par Raphaël. (Université d'Oxford.)

La Fable d'Adonis a inspiré la statue de Michel-Ange, au Musée national de Florence; le dessin de Raphaël, à l'Université d'Oxford; le tableau du Titien, au Musée de Madrid, et plusieurs gravures (Passavant, t. V, p. 86; t. VI, p. 97; — Bartsch, t. XV, p. 42).

Cupidon ne le cède pas en vogue à Vénus. Michel-Ange a sculpté Cupidon endormi et Cupidon tendant l'arc; Raphaël a célébré ses triomphes dans les délicieuses fresques de la Chambre de bain de Bibbiena, où il l'a montré subjuguant les serpents, les escargots, les tortues; Bonasone a gravé l'Amour monté sur un char triomphal traîné par des licornes (1545); un médailleur a adopté pour emblème l'Amour captif.

Le mythe de Psyché, inconnu, si je ne m'abuse, au xv^e siècle, doit sa vogue à Raphaël. Dans les fresques de la Farnésine (antérieurement, on ne rencontre



Amours vendangeurs.
Fac-similé d'une gravure italienne anonyme du xv^e siècle. (Collection Albertine, à Vienne.)

qu'une gravure dans la manière du Maître de 1515, représentant Cupidon et Psyché enchaînés : Passavant, t. V, p. 115), le Sanzio — et nous devons la vérité à un si grand nom — n'a pas compris le sens délicat et profond du

mythe si indignement travesti par Apulée : il n'y a vu qu'un prétexte pour peindre de belles figures nues. L'action est mieux déduite dans ses dessins complétés par Michel Coxcie et gravés par le Maître au dé. N'importe, le Sanzio fit la fortune de l'imprudente amante d'Éros : Jules Romain peignit son histoire dans une des salles du palais du Té; Perino del Vaga la peignit au palais Doria à Gênes, Brusasorci au palais Murari à Vérone. Puis parurent les gravures de Pellegrino, de Ghisi, d'un anonyme qui a gravé en clair-obscur (Passavant, t. V, p. 139, 210; t. VI, p. 222), pour ne point parler des innombrables ouvrages inspirés par les estampes du Maître au dé : tapisseries, émaux, vitraux.

A Cupidon se rattache l'essaim folâtre des Amours, ces esprits familiers de la Renaissance, qui savent s'insinuer partout et se plier, avec une inépuisable obligeance, à toutes les missions et à tous les rôles (voy. t. I, p. 399-400) : ici ils procèdent à la toilette de Roxane (fresque du Sodoma, à la Farnésine), là ils soutiennent fièrement une inscription monumentale (fresque de Mantegna, au château de Mantoue), ailleurs ils font la Vendange, non sans s'attaquer au jus divin qu'ils sont chargés de recueillir et sans commettre toutes sortes d'excès (gravure reproduite page précédente; autre gravure décrite par Passavant, t. V, p. 20, etc.).

L'époux contrefait de Vénus, le dieu du feu, Vulcain, figure avec honneur sur un certain nombre de monuments, occupé à diriger les travaux des Cyclopes (tableau de D. Ghirlandajo peint pour Laurent le Magnifique), forgeant les armes d'Achille ou d'Énée, ou les flèches de l'Amour (estampe de Nicoletto de Modène; nielle décrit par Passavant, nombreuses plaquettes de bronze). Il joue un rôle moins brillant lorsqu'on le représente en compagnie de Vénus (voy. notamment les plaquettes). Ses infortunes conjugales forment le sujet d'une admirable suite de tapisseries tissées au XVI^e siècle, d'après des cartons italiens [1].

Raphaël a montré comment, par un ingénieux rapprochement, on pouvait rendre intéressante même cette figure ingrate : pour décorer la maison de la famille Battiferri (mot à mot : les batteurs de fer) à Rome, il y fit peindre Vulcain forgeant les flèches de Cupidon et les Cyclopes forgeant les foudres de Jupiter. On ne pouvait mieux trouver. Voilà comment il fallait s'y prendre pour donner à la Fable un regain d'actualité.

La déesse du feu, Vesta, ne jouit pas de la même popularité que Vulcain; peut-être les souvenirs qu'évoque son nom paraissaient-ils trop austères à cette époque joyeuse.

1. *Histoire générale de la Tapisserie*, éditée par la maison Dalloz.

Apollon, dieu de la lumière et de la poésie, se montre à nous tantôt avec la lyre ou le violon (*École d'Athènes* et *Parnasse* de Raphaël), tantôt comme vainqueur du Python (médailles décrites par M. Armand, t. II, p. 92; gravures du Maître au dé; plaquettes, etc.), tantôt encore occupé à poursuivre Daphné (trois gravures du Maître au dé, etc.).

La *Lutte d'Apollon et de Marsyas*, si populaire auprès de la génération précédente (t. I, p. 257, 262), n'a point encore lassé la curiosité publique : elle inspire le délicieux petit tableau du Louvre attribué à Raphaël, ainsi que trois compositions absolument authentiques du même maître, la fresque de la Chambre de la Signature, le stuc des Loges, le dessin gravé par le Maître au dé. Le Corrège la peint sur un couvercle de clavecin. On la rencontre jusque sur une majolique du Musée Correr à Venise.




La Lutte d'Apollon et de Marsyas.
Plat en majolique. (Musée Correr à Venise.)

Le *Châtiment infligé par Apollon à Midas* le cède quelque peu en popularité à la *Lutte d'Apollon et de Marsyas* : on en trouve des représentations dans les estampes de Benedetto Montagna et de G. Mocetto.

Pégase devient, est-il nécessaire de le dire, l'emblème des poètes : revers des médailles de Bembo, de Vida, de Flavius Hermès, etc.

Mantegna et Raphaël célèbrent le Parnasse, l'un dans le tableau du Louvre, l'autre dans la fresque du Vatican. Et que de fois les Muses ne reviennent-elles pas sous le pinceau ou le burin des cinquecentistes : fresques du Spagna transportées au Capitole, fresques de Vincenzo Tamagni sur la façade du palais dell'Aquila à Rome, tableau de Timoteo Viti, autrefois au palais d'Urbin, estampes de Marc-Antoine d'après Raphaël, estampes de Pellegrino, du graveur anonyme du Jeu de cartes (Passavant, t. V, p. 121), etc.!

Signalons, à la suite des Neuf Sœurs, les Trois Grâces : parmi tant de pages dont elles sont les héroïnes, il suffira de citer le merveilleux petit tableau de

Raphaël, acquis par le duc d'Aumale. (Ne pas confondre les Trois Grâces avec les Trois Nymphes gravées par Marc-Antoine d'après un bas-relief antique et souvent reproduites depuis, par exemple sur un plat de maestro Giorgio da Gubbio, daté de 1525 : Delange, pl. LXVI).

Peu de sujets égalèrent la popularité des Sibylles : depuis celles du temple des Malatesta, à Rimini, jusqu'à celles de Michel-Ange, de Raphaël, de Beccafumi, sans omettre les fresques de Pinturicchio dans l'appartement Borgia, du Pérugin au Cambio de Pérouse, les gravures de Baldini, de G.-A. de Brescia, de Nicoletto de Modène, du Maître avec le nom de Jésus, de Baptiste de Parme : ici elles se montrent inspirées et effrayantes, là pleines de mélancolie.




Génie monté sur Pégase.
Revers de la médaille
de Flavius Hermès.

Quelque variée que fût sa mission, la sœur d'Apollon, Diane, Hécate, Phébé ou Artémis, comme on voudra l'appeler, doit surtout sa popularité à sa qualité de divinité planétaire. La Renaissance la représente plus rarement brûlant pour Endymion (gravure de Marc-Antoine) ou changeant Actéon en cerf (gravure d'un anonyme de l'École de Marc-Antoine; Bartsch, t. XV, p. 40, etc.). Quelle différence avec l'art français, où Diane jouait un rôle si considérable! Il est vrai que l'Italie ne possédait pas une Diane de Poitiers, prompte à encourager les adulateurs.

Latone, la mère de Diane et d'Apollon, fournit à Lorenzo Costa le sujet d'une peinture destinée au château de Mantoue.

Quant à Niobé, la victime des enfants de Latone, ses malheurs ne touchent que de rares artistes (on sait que les fameux marbres, aujourd'hui conservés au Musée des Offices, ne furent découverts qu'en 1583). Elle inspire les peintures de Polydore de Caravage et de Maturino sur une maison de la « via della Maschera d'oro » à Rome[1], et la gravure d'un anonyme florentin de l'année 1542 (Bartsch, t. XV, p. 43).

Pour les rivales de Diane, je veux dire Minerve et Cérès, supputer les statues ou bas-reliefs, les fresques ou tableaux de chevalet, les gravures, les médailles, les plaquettes, bref les ouvrages sculptés, peints, burinés ou ciselés en leur honneur, serait une entreprise aussi chimérique que fastidieuse. Nous ne saurions songer à l'entreprendre ici.

L'Italie, malgré sa sobriété, ne se montre pas moins prodigue d'hommages envers Bacchus. Botticelli le célèbre avec le pinceau, Michel-Ange, Sansovino et divers autres avec le ciseau.

1. Burckhardt, *Cicerone*, 5e édit., p. 293.

Quant au cycle bacchique, il inspire, outre une foule de bas-reliefs en marbre ou en bronze, de gravures, de majoliques (Silènes, Satyres, Faunes, Cen-



Le Sacrifice à Priape. Fac-similé d'une gravure de Jacopo de' Barbarj.

taures, etc.), le *Sacrifice à Priape* (gravure de Jacopo de Barbarj; nielle décrit par Passavant), le *Triomphe de Pan* de Signorelli, les *Bacchanales* de Jean Bellin, de Piero di Cosimo, du Titien, etc.

Il est indispensable, ici comme pour tout l'ensemble du domaine mythologique, de faire la part de la fantaisie : satyres, faunes, nymphes, amours, griffons, etc., n'ont d'autre mission que d'amuser l'œil, sans avoir la prétention de parler à l'esprit, d'éveiller une idée, de donner une leçon. Parfois le choix de telle ou telle figure tenait à des coïncidences absolument fortuites : c'est ainsi que l'archevêque de Chypre, pour compléter la décoration de son jardin de Rome, dont une statue de Bacchus assis à côté d'un tigre occupait le centre, chargea Perino del Vaga de couvrir les murs de ce jardin de bacchantes, de satyres, de faunes et d'autres figurants du cortège bacchique. Le brave prélat ne se doutait assurément pas des commentaires auxquels de telles allégories pouvaient donner naissance. Faisons comme lui, et répétons : Honni soit qui mal y pense !



Mercure.
Fragment du Combat de l'Amour et de la Chasteté, par le Pérugin.
(Musée du Louvre.)

Cette antiquité, les artistes de la fin du XV^e^ ou du commencement du XVI^e^ siècle auront d'ailleurs beau vouloir la rendre profane, pendant longtemps ils ne réussiront qu'à la montrer délicieusement fraîche, juvénile, candide. On a vu ci-dessus (p. 101), dans l'estampe de Robetta, cette cérès portant sur ses bras un enfant qui pleure et ayant à côté d'elle un autre enfant — un petit satyre — qui sautille : est-il rien de plus chaste ni de plus printanier ?

Le mythe, si populaire depuis, de Vertumne et Pomone ne se répandit que tardivement, après qu'un élève de Raphaël lui eut donné place dans la fresque du palais Borghèse, et Pontormo dans la salle d'honneur de Poggio a Cajano. On le rencontre dans la suite sur un nielle décrit par Passavant, sur une gravure de I.-F. Fiorentino (1542) d'après Bandinelli (Bartsch, t. XV, p. 502) et dans le tableau de Paris Bordone au Louvre. Mais ce furent surtout les admirables tapisseries, aujourd'hui exposées au Palais de Madrid, qui lui valurent sa grande vogue.

Il semblerait que les Italiens, grands commerçants devant l'Éternel, dussent avoir une dévotion particulière à Mercure. Les effigies de ce Dieu sont cependant loin d'abonder (citons les statues exécutées par Bandinelli et par Rustici), et il nous faudra aller jusqu'à Jean Bologne pour en trouver une qui jouisse d'une popularité véritable. Assez rarement représenté sur les plaquettes, Mercure paraît sur les revers d'un certain nombre de médailles, sur des estampes, entre autres celles de Nicoletto de Modène, sur des nielles. Je signalerai en outre Mercure et Pandore, gravure anonyme de l'École de Marc-Antoine (Bartsch, t. XV, p. 35). — De même que Diane, Mercure prend sa revanche en tant que divinité planétaire.

Chacune des aspirations du siècle se trahit dans le choix de la divinité correspondante (on serait tenté de dire du saint correspondant), à laquelle, à défaut d'autels, on dresse des statues. Si Apollon, Minerve et Vénus jouissent du plus grand crédit, en revanche Mars n'éveille nulle sympathie chez le peuple qui s'est fait l'apôtre de la paix. En dehors de la statue colossale placée sur l'escalier des Géants, au Palais ducal de Venise, puis de quelques plaquettes et de quelques estampes (Passavant, t. V, p. 11, 98), où Mars incarne les combats sanglants, cette divinité se montre surtout en compagnie de Vénus, dont la mission est de l'apaiser (plaquettes; tableau de Piero di Cosimo; nielle décrit par Passavant, etc.); parfois aussi, comme dans une gravure du Maître de 1515, l'Amour la maltraite sans pitié.



Neptune calmant les flots. (Fragment.)
Gravure de Marc-Antoine, d'après Raphaël

Autant l'Italie éprouve d'indifférence pour le farouche Dieu de la guerre, autant Hercule, le grand justicier, lui inspire de vénération. Elle ne se lasse pas de multiplier son image, en marbre et en bronze, avec le pinceau et avec le burin, sur les places publiques et dans les cabinets de travail, sur les meubles, sur les médailles, sur les plats en majolique (Delange, pl. LXX, LXXII).

Tantôt, sur la place de la Seigneurie, dans la statue colossale (si médiocre) de Bandinelli, le fils d'Alcmène se montre vainqueur de Cacus, le brigand du Mont Palatin (encore un souvenir national!), tantôt il terrasse Antée (gravure de Mantegna et gravure de Marc-Antoine d'après Jules Romain). Baccio de Montelupo sculpte sa statue pour P.-F. de Médicis, le Sodoma le peint terrassant l'hydre de Lerne, dans le cloître de Monte Oliveto Maggiore; d'autres le cisèlent sur des nielles (Passavant, t. I, p. 317-319), ou le modèlent sur le revers de médailles, principalement de médailles exécutées en l'honneur d'homonymes du héros (Armand, t. II, p. 6, 67, etc.); les graveurs lui consacrent des estampes ou des nielles par douzaines.

Parmi les divinités des eaux, la principale, Neptune, a quelque peine à lutter contre la popularité des *di minores* : Amphitrite, Galatée, les Tritons, les Néréides, les hippocampes, les nymphes, et tous les figurants de son interminable

cortège. J. Sansovino taille sa statue pour l'escalier des Géants au palais ducal de Venise; un certain nombre d'autres sculpteurs le prennent pour héros de leurs plaquettes; Marc-Antoine le montre calmant les flots, dans la fameuse gravure *Quos ego...*, tandis que, dans une estampe de Nicoletto de Modène, Neptune, assis, tient un trident et s'appuie sur une urne.

Les divinités de la mort et de l'enfer n'ont rien qui effraye l'Italien de la Renaissance, mais rien non plus qui l'attire. Pluton et son sombre cortège ont à peine laissé leur trace dans l'art des XV^e^ et XVI^e^ siècles. De loin en loin, un *Enlèvement de Proserpine.* Cette indifférence se comprend : un tel mythe touchait de trop près à l'essence des convictions chrétiennes; il froissait trop de consciences. Seul Charon, le lugubre nautonier, « navita tristis », remis par Dante en possession de son privilège, continue à passer les âmes sur l'Achéron ou le Styx; Michel-Ange fait de lui un des acteurs du *Jugement dernier.*

On peut citer, à titre d'exception et comme un exemple du plus mauvais goût, les bas-reliefs fondus par Briosco-Riccio pour le tombeau de l'anatomiste Marc-Antonio della Torre. Le passage du Styx y est figuré absolument comme dans les bas-reliefs païens et l'on se croirait reporté de quelque quinze siècles en arrière. « Le sculpteur a représenté vers la gauche, sortant d'une caverne, tous les monstres inventés par les poètes de l'antiquité, et, en reproduisant sous les traits les plus hideux les harpies, les centaures, les gorgones, et la chimère, qu'il a faite semblable à celle qu'on retrouva en Toscane au XV^e^ siècle, il en a ajouté d'imaginaires qui ne sont pas les moins farouches. Ces êtres abominables sont mis en émoi par le voisinage d'une âme que l'on voit, sous la forme d'un jeune homme, endormie au pied de l'arbre des songes; c'est celle de della Torre, qui a quitté son corps et que nous reverrons ainsi rajeuni dans le séjour des élus. Du côté droit l'on voit le vieux Charon assis dans sa barque et paraissant fort indécis; on comprend qu'il écoute, sans être encore gagné, les instances de dix petits génies qui, réunis en troupe sur le bord du Styx, intercèdent en faveur de della Torre qui les aima sur la terre. »

Voyons maintenant comment della Torre est récompensé dans l'autre monde : « En un lieu planté d'arbres qui se détachent sur un fond de montagnes, l'on reconnaît l'âme de della Torre; il est nu et coiffé de fleurs; une nymphe l'entraîne en dansant, qui le caresse d'une main et retient de l'autre le même génie de l'étude que nous avons vu déjà deux fois; l'on retrouverait facilement la troupe entière, car, très près de là, trois sont réunis, lisant ensemble dans un livre que tient l'un d'eux; plus loin d'autres dansent, deux accompagnent avec des instruments de musique, et vers le haut l'on remarque un petit génie seul et buvant dans un courant d'eau qui descend de la montagne. Vers la gauche est un homme de formes épaisses, assis nonchalamment, ayant à ses côtés un enfant et une femme coiffée de pampres, et cet homme cherche à

retenir l'âme élégante qui s'éloigne de lui; les Grâces sont groupées en arrière, et non loin sont deux jeunes gens qui se tiennent embrassés, en présence d'une femme portant le flambeau de l'hymen[1]. »

Si nous voulions passer en revue les divinités secondaires, les héros, les nymphes, les personnages plus ou moins fabuleux qui ont séduit les artistes et le public du XVI[e] siècle, quel cortège interminable! Tantôt c'est Jason épousant Médée (gravure anonyme dans le goût de Mantegna : Passavant, t. V, p. 116), tantôt Thésée tuant le Minotaure ou abandonnant Ariadne (plaquettes; gravure anonyme décrite par Passavant, t. V, p. 20), tantôt Narcisse contemplant son image dans la source (plaquette décrite par M. Molinier; plat de Castel Durante, au Musée Correr à Venise; tableau de la collection de Mme Édouard André), tantôt Persée coupant la tête de Méduse (peintures de Peruzzi dans la loge de la Farnésine à Rome), ou délivrant Andromède (tableau de Piero di Cosimo, aux Offices), tantôt Méléagre tuant le sanglier de Calydon (plat de Castel Durante, au Musée Correr), tantôt Thisbé se poignardant sur le cadavre de son cher Pyrame (gravure de Marc-Antoine avec la date de 1505; revers d'une médaille de Vittoria Colonna), ou encore Céphale tuant Procris (tableau de Piero di Cosimo, à la National Gallery).

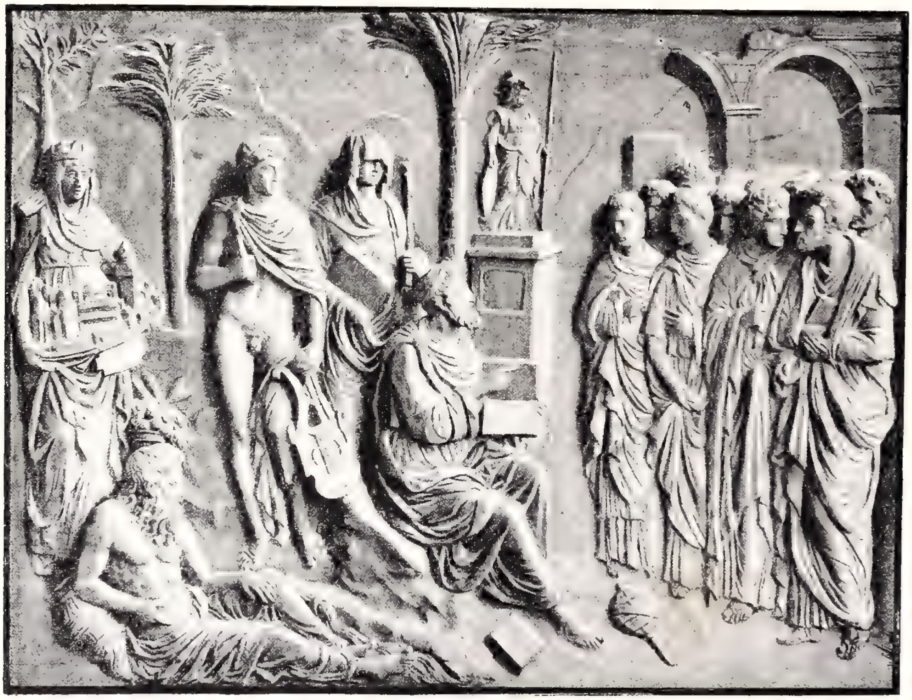
Les personnifications du système planétaire participèrent de la faveur dont jouissait l'astrologie : peintres et graveurs s'empressèrent à l'envi de les célébrer, continuant ainsi une tradition inaugurée au XIV[e] siècle[2]. Le Pérugin les peignit au Cambio de Pérouse; Raphaël pour les mosaïques de la chapelle Chigi, ainsi que pour les gravures de Marc-Antoine; ses élèves Perino del Vaga et Jean d'Udine pour la Salle du Vatican dite des Planètes, en attendant que Paul Véronèse leur fit les honneurs de la villa Barbaro. La gravure ne resta pas en arrière : Baldini, puis l'auteur anonyme du Jeu de Cartes, Reverdino, Florio Vavassore de Venise et une infinité d'autres burinistes les répandirent sous forme d'estampes (Passavant, t. V, p. 88, 125), leur donnant des traits tour à tour gracieux ou sévères.

Les Éléments, les Fleuves, les Cités, les Divisions du temps, les Heures, le Jour et la Nuit, l'Aurore et le Crépuscule (statues de Michel-Ange sur les tombeaux des Médicis; l'Aurore sortant du sein de l'Océan, gravure de Marc-Antoine), les Mois, les Saisons, les Ages, autant de thèmes propres à être traduits en sculpture ou en peinture. Le Tibre, l'Arno, le Pô, reprennent la forme humaine et s'accoudent de nouveau sur l'urne consacrée; les cités rentrent en possession de leur couronne murale. Les Vénitiens, dans l'excès de leur patriotisme et de leur orgueil, ne se lassent pas de donner à leur ville natale les traits

1. Barbet de Jouy, *Catalogue de la Sculpture moderne au Musée du Louvre*, p. 13-14.
2. Voy. *Raphaël, son œuvre, sa vie et son temps*, 2[e] édit., p. 510-512.

d'une divinité, tantôt trônant, un glaive dans une main, une balance dans l'autre, tantôt assise sur un lion et posant le bonnet ducal sur la tête du doge agenouillé devant elle, tantôt encore disputant à Neptune l'empire des mers (fresques, gravures, médailles, etc.).

Parfois, comme dans les bordures inférieures des tapisseries de Raphaël, exécutées non par le maître, mais par ses élèves, ce polythéisme à outrance devient fastidieux; on y voit : Florence cherchant à séparer des partis ennemis



L'Enseignement de della Torre.
Bas-relief en bronze par Riccio. (Musée du Louvre.)

qui en sont venus aux mains, Florence pleurant le départ des Médicis, Rome tendant la main au futur Léon X, etc.

S'agit-il de représenter les Mois, la Renaissance, du moins pendant la période que nous étudions, éprouve parfois le besoin de s'affranchir de la tradition antique. D'ordinaire elle s'en tient aux Signes du Zodiaque; mais à l'occasion elle ne recule pas devant une interprétation plus réaliste, interprétation d'ailleurs bien ancienne elle aussi : elle illustre des travaux correspondant à chacune des douze divisions de l'année. Telle fut la donnée imposée à Peruzzi par le pape Jules II pour la décoration d'une volière du Vatican.

Raphaël, qui a si souvent fixé et codifié l'iconographie, a représenté les Saisons dans les bordures verticales de ses tapisseries et il l'a fait avec une élévation et un charme indéfinissables, symbolisant le Printemps par un adolescent et une

jeune fille qui s'élancent l'un vers l'autre pour s'embrasser, l'Automne par une nuée d'enfants occupés à dépouiller un cep de vigne, etc.

Les Heures ont également trouvé en lui un interprète inspiré; il les a esquissées pour les bordures des tapisseries, pour les fresques de la villa Borghèse.

Pour énumérer et décrire la masse des autres motifs empruntés à l'antiquité — les Parques (si admirablement caractérisées par Raphaël dans les bordures des tapisseries, et d'une façon si médiocre dans le tableau du palais Pitti attribué à



L'Ame de della Torre dans le Paradis.
Bas-relief en bronze par Riccio. (Musée du Louvre.)

Michel-Ange), les Génies, Victoires, Sphinx, Harpies, animaux réels ou fantastiques (lions, aigles, phénix, hippocampes, griffons), Fontaines de Jouvence, Nefs de Fortune — un volume suffirait à peine. Nous ne les mentionnons ici que pour mémoire.

Nul doute qu'en étudiant le choix immense de pierres gravées que nous a léguées l'antiquité, on n'y retrouve aussi une foule de symboles dont le sens nous échappe, à nous historiens de la Renaissance; c'est affaire aux archéologues voués à l'antiquité classique.

Sous l'action de l'antiquité, l'Allégorie, à peu près délaissée pendant le siècle précédent (voy. t. I, p. 274), refleurit de plus belle. Bientôt il n'y eut plus de science, d'art, de force morale, de qualité, de notion, de sentiment, quelque

subtil qu'il fût, que l'art ne se glorifiât de produire sous une forme tangible et concrète : depuis la Religion, la Loi, la Paix, la Noblesse, le Commerce, la Marine, la Navigation, l'Abondance, la Culture du bétail, l'Agriculture, la Viticulture, peints par Raphaël dans la chambre d'Héliodore ; depuis la Guerre, la Concorde, la Renommée ; depuis la Navigation, l'Abondance, gravées dans la manière de Pellegrino, jusqu'à l'Espérance ou la Fortune, que deux médailleurs anonymes adoptèrent pour emblèmes, jusqu'au *Triomphe de la Science sur l'Ignorance*, jusqu'au *Triomphe de l'Urbanité sur la Grossièreté*, jusqu'à la *Fontaine de l'Amour et de la Discorde* (Passavant, t. V, p. 23, 45, 215 ; t. VI, p. 173, 181).



Les Saisons.
Bordure des tapisseries
de Raphaël.

La netteté de la caractéristique formait, on le devinera sans peine, une équation parfaite avec le degré de culture littéraire de chaque artiste. Autant Raphaël mettait de clarté dans ses personnifications, autant son disciple et interprète, le pauvre Marc-Antoine Raimondi, par exemple, la main la plus habile et l'esprit le plus lourd, éprouvait-il d'angoisses toutes les fois qu'il voulait représenter quelque allégorie en dehors de celles que lui fournissait son maître. Prenons la pièce décrite par Bartsch sous le numéro 385 : Heineken y a vu *Adam et Ève* ; Bartsch et Passavant, *Deux Hommes nus debout* ; M. Delaborde, le *Bienveillant et l'Envieux*. Même embarras pour l'*Homme frappé avec une queue de renard* ou le *Paresseux fustigé*, pour l'*Homme montrant une hache à une femme* ou l'*Homme condamné au travail*, pour le *Serpent parlant à un jeune homme* ou l'*Entraînement et la Résistance*. L'*Union indissoluble* ou le *Bâton recourbé* n'a pas prêté à moins de controverses : un homme nu reçoit un anneau qu'une jeune femme agenouillée lui passe à l'index ; de la main droite cet homme saisit une tige flexible en demi-cercle qu'un personnage, plus âgé que lui, s'apprête à convertir en un cercle parfait par le rapprochement des deux extrémités. Cette scène bizarre semble signifier le respect des engagements pris et l'union indissoluble [1]. Pour personnifier l'Espérance et le Découragement, Marc-Antoine nous montre un jeune homme et un vieillard ; pour personnifier l'Avarice, il choisit un cardinal allant au marché.

L'invention, on le sait, n'était pas la qualité maîtresse de la Renaissance ; la

1. Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi*, p. 198.

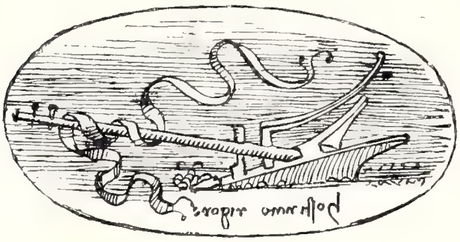
faculté d'incarner une idée en une forme nette et pittoresque tendait évidemment à faiblir. Si rien n'égale la clarté d'exposition de Raphaël, un trop grand nombre de ses contemporains nous ont révélé par des preuves irréfragables la pauvreté de leur imagination. Il existe une longue série de tableaux, de bas-reliefs, d'estampes ou de médailles dont le sens a très certainement échappé au public du temps, tout comme il nous échappe; une longue série de figures indéterminables, de motifs insignifiants, d'allusions inintelligibles à force de subtilité. Prenons l'œuvre du médailleur Pomedello : que de symboles bizarres, on serait tenté de dire que de charades! Au revers d'une médaille de l'évêque Louis Canossa, Pomedello a représenté un chien tenant un os entre les pattes de devant et levant la tête vers un petit génie qui tient un livre et qui vole au-dessus de lui (peut-être une allusion au nom de Canossa, qui dérive de *cane*, chien); la médaille d'Élisabeth de Vicence nous montre un âne chargé de fagots et près de lui un chêne supportant une hache et un tambour; au revers de la médaille de la Vénitienne Michieli, la Fortune, assise, tient dans la gauche un frein, dans la droite trois clous, et pose le pied droit sur un crâne; sur le sol un casque. Sur d'autres médailles, notamment sur celles de Sperandio, on remarque une foule de signes qui n'ont ni tournure pittoresque ni signification : des tours, une petite maison entre deux montagnes (Armand, t. II, p. 51, 53), etc.



L'Avarice.
Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine.

Combien le médailleur dit à l'Amour captif n'a-t-il pas été mieux inspiré! Il a choisi pour signature un petit Cupidon nu, les yeux bandés, les mains derrière le dos, attaché à un arbre mort, auprès duquel se trouvent l'arc et le carquois brisés : rien de plus gracieux que ce motif à la fois si frais et d'une compréhension si facile. Les revers des médailles de Caradosso se distinguent

également par des symboles parfaitement appropriés et parfaitement clairs : au revers de la médaille de Bramante, l'Architecture ; au revers de celles de Jules II, la nouvelle basilique de Saint-Pierre, ou un Berger assis sous un arbre, une houlette à la main, indiquant à son troupeau l'endroit où il doit se reposer ; au revers de celle de François Sforza, le triomphe de ce prince, etc.



La Rigueur qui s'obstine.
Fac-similé d'un dessin de Léonard de Vinci.
(Bibliothèque de Windsor.)

Léonard de Vinci, assez indifférent d'ordinaire en matière d'iconographie, mais non moins indépendant, d'autre part, vis-à-vis de la tradition antique, éprouva à diverses reprises la tentation de créer un symbolisme à son usage personnel. C'est ainsi que, dans un des manuscrits de l'Institut, il déclare que pour représenter la Renommée « on doit peindre toute la figure pleine de langues, au lieu de plumes en forme d'oiseau [1] ». Et ces principes d'interprétation toute subjective, il les mit plus d'une fois à exécution, encouragé qu'il était dans ces tendances par son protecteur, Ludovic le More, non moins subtil que lui. Aussi un grand nombre de ses allégories sont-elles devenues inintelligibles. Telles sont la Femme montée sur un squelette (voy. le cul-de-lampe du présent chapitre) ou la *Rigueur qui s'obstine* et la *Rigueur qui se soumet*. Mieux valait adopter les allégories classiques, sauf à les rajeunir par la forme. Précaution d'autant plus sage qu'il est difficile, en pareille matière, de se passer de la consécration que donne le temps.



La Rigueur qui se soumet.
Fac-similé d'un dessin de Léonard de Vinci.
(Bibliothèque de Windsor.)

Aux figures mythologiques et aux allégories font pendant les personnages soit légendaires, soit historiques, poètes ou artistes, souverains ou capitaines, sages ou savants. Ils le disputent en popularité aux plus puissants dieux de l'Olympe.

En tête de cette phalange brille Orphée : tour à tour il charme les animaux, séduit Cerbère (statue de Bandinelli destinée au pape Léon X), retrouve Eurydice ou succombe sous les coups des Bacchantes (voy. t. I, p. 252). Marc-Antoine Raimondi lui a consacré trois de ses gravures ; les sculpteurs une dizaine de plaquettes ; un décorateur de majoliques quatre plats [2] exécutés

1. Charles Ravaisson-Mollien, *les Manuscrits de Léonard de Vinci*, t. II, fol. 3 v°.
2. Molinier, *Venise*, p. 138.

vers 1520 à Castel Durante (Musée Correr, à Venise); sur un autre plat de la même suite on rencontre Eurydice et Aristée.

Arion monté sur un dauphin et jouant du luth compte, lui aussi, ses fervents, quoique son rôle soit infiniment plus limité que celui d'Orphée. Déjà nous l'avons rencontré sur une médaille de Boldu (t. I, p. 257); il reparaît sous forme de statuette en bronze (collection Davillier, au Musée du Louvre), puis sur une plaquette de Moderno, une gravure attribuée à Pellegrino et une majolique publiée par Delange (pl. XLVI). Dédale et Icare se montrent entre autres sur les nielles du Musée de Lille attribués à Giacomo Francia.



Aristée et Eurydice.
Plat en majolique. (Musée Correr, à Venise.)

Il ne faut d'ailleurs pas nous dissimuler que les souvenirs du monde hellénique sont peu familiers à cette période de la Renaissance. On aurait de la peine à trouver quelque glorification des législateurs, des sages ou des Mécènes d'Athènes, de Sparte, de Thèbes : Solon, Lycurgue, Pythagore, Aristide, Périclès. Zaleucus est le seul qui jouisse de quelque crédit, grâce à l'acte de justice qui a immortalisé son nom (fresque de Raphaël dans la Salle de la Signature). Le cynisme de Diogène lui a valu, d'autre part, d'être choisi par Agostino Veneziano pour sujet d'une de ses gravures (avec la date : 1515) : on y voit le philosophe méditant, assis près d'un arbre. J'ignore ce que pouvait être la « Disputa di Filosofi » peinte en camaïeu par Francia au palais Bentivoglio, à Bologne, et détruite en 1507.

Pour ce qui est de tant de héros fameux — les Léonidas, les Thémistocle, les Épaminondas, — la gloire du dernier d'entre eux, Alexandre le Grand, a relégué dans l'ombre leur mémoire. Le conquérant macédonien se présente sous les faces les plus variées : ici il dompte Bucéphale (gravure de Nicoletto de Modène), là il fait déposer les manuscrits d'Homère dans le tombeau d'Achille (fresque de Raphaël dans la Salle de la Signature), ailleurs il épouse Roxane (fresque du Sodoma à la Farnésine).

Pour reconstituer ce Panthéon de la Grèce antique, certains maîtres, Raphaël en tête, recherchèrent avec un soin scrupuleux les documents iconographiques les plus dignes de foi (portraits d'Homère, de Platon, d'Aristote, dans la Salle de la Signature). Malheureusement la plupart des artistes contemporains n'hésitaient pas à produire des images de pure fantaisie. Leur manque de probité n'avait d'égale que leur ignorance : pour Nicoletto de Modène, par exemple, Apelle est un « poeta ciliberimus » (*sic*).

Nous attachons-nous non plus à des hommes isolés, mais aux grands cycles moitié historiques, moitié légendaires, nous trouvons *l'Iliade* seule en possession d'intéresser la Seconde Renaissance (voy. t. I, p. 241-242), tandis que *l'Odyssée* l'a laissée indifférente (signalons toutefois l'*Histoire d'Ulysse* peinte par Peruzzi sur la façade du palais Fano à Rome, et l'*Histoire de Vulcain*, ou les *Amours de Mars et de Vénus*, exécutée en tapisserie d'après les cartons d'un anonyme). Il en a été de même des tragiques grecs, et notamment du cycle thébain : Électre et Oreste, Œdipe et Antigone ont à peine rencontré un interprète sur les quarante ou cinquante qui se sont attaqués à *l'Iliade*[1]. J'ajouterai que les principaux héros du siège de Troie, Achille, Agamemnon le roi des rois, Ménélas, Patrocle, Hector, n'apparaissent eux-mêmes que rarement (gravure anonyme représentant Hector; Passavant, t. V, p. 10); ils n'ont rien à envier à Iphigénie, dont on ne rencontre guère l'image que sur des plaquettes de Giovanni delle Corniole, de Valerio Belli et d'un anonyme (Molinier, t. I, p. 135, 298; t. II, p. 522), ainsi que sur une gravure d'Agostino Veneziano. Ce qui a séduit dans cette vaste légende, ce sont quelques scènes sans portée particulière : l'*Enlèvement d'Hélène* (dessin de Raphaël gravé par Marc-Antoine et par Marc de Ravenne; plat de Faenza au musée Correr, à Venise), *Thétis et Pelée* (plat de Castel Durante, au musée Correr, à Venise), le *Jugement de Pâris* (estampe de Marc-Antoine d'après le dessin de Raphaël; deux majoliques publiées par Delange, pl. LXIV, LXXXVI; revers de la médaille d'Hortense Piccolomini;



L'Enlèvement d'Hélène.
Plaque en faïence de Faenza. (Musée Correr, à Venise.)

1. On sait que par une de ces déformations populaires, si fréquentes au moyen âge, la Légende du roi de Mercie s'est greffée sur le Jugement du berger troyen. Voy. Molinier, *les Bronzes de la Renaissance*, t. II, p. 177 et suiv.

Armand, t. II, p. 98[1]), le *Cheval de Troie* (Delange, pl. LXXVIII). J'ignore quels épisodes représentait la fameuse suite de tapisseries exécutée à Urbin pour le duc Frédéric, le *Siège de Troie*.

L'exemple du Laocoon nous prouve qu'il suffisait parfois de quelque découverte archéologique retentissante, comme le fut celle du fameux groupe (1506), pour mettre un sujet à la mode.

On trouverait difficilement, au XV^e siècle, un artiste tenté par la mort si dramatique du vieux prêtre troyen et de ses fils; au XVI^e siècle, en dressant la liste des marbres, bronzes, sculptures en bois, peintures, majoliques, gravures, etc., reproduisant le groupe du Belvédère, on dépasserait probablement la centaine[2].




Scènes de l'Énéide.
Fragments d'une estampe gravée par Marc-Antoine, d'après Raphaël.

Mais attendons que des mains d'Homère les héros du siège de Troie passent entre celles de Virgile et touchent ainsi à l'Italie; quelle popularité n'acquièrent-ils pas sur-le-champ! Troïlus, qui ne figure qu'en passant dans *l'Énéide*, forme le sujet d'une gravure anonyme (Passavant, t. V, p. 10); Énée, l'ancêtre des Romains, paraît tour à tour sur quatre plaquettes, sur la célèbre estampe de Marc-Antoine, *Neptune calmant les flots*, gravée d'après Raphaël, sur une estampe du Maître au dé, également gravée d'après Raphaël, puis dans des peintures de Perino del Vaga, dans des tapisseries, etc. Didon, de son côté, a fourni à Raphaël et à Marc-Antoine le prétexte d'un de leurs chefs-d'œuvre; elle a inspiré le tableau de Liberale de Vérone, aujourd'hui au Musée de Cassel, l'estampe d'un anonyme de l'École de Marc-Antoine (Passavant, t. VI, p. 82), etc.

Avec les scènes de l'histoire romaine nous touchons à une corde plus sensible. Ce qui pourrait passer chez nous pour de l'archéologie pure et simple était bel

1. Je ne parle pas, bien entendu, des artistes qui, au lieu de mettre en œuvre le sujet même, se bornent à copier quelque monument antique : telle est l'estampe d'Agostino Veneziano représentant, d'après un bas-relief de la villa Albani, *Oreste et Pylade conduits devant Iphigénie* (Thode, *die Antiken in den Stichen Marcanton's*, p. 12).

2. Voy. le travail de M. Venturi dans l'*Archivio storico dell'Arte;* 1889. — Passavant, t. VI, p. 70, 132. — Burckhardt et Bode, *Cicerone*, p. 207.

et bien aux yeux des Italiens de l'histoire nationale; leur existence, en tant que nation, avait commencé avant la fondation de Rome et s'était prolongée sans interruption jusqu'à la Renaissance[1] : de même que nous érigeons des statues à Vercingétorix, de même ils en érigèrent aux empereurs qui avaient porté si loin la gloire de l'ancienne Rome; sans oublier quelques-uns des rois du Latium ou de l'Étrurie, vaillants défenseurs de l'autonomie régionale : c'est ainsi que la ville de Montepulciano commanda une grande figure en terre cuite, le *Roi Porsenna*, à l'habile statuaire Andrea Sansovino.

Les Décades de Tite-Live furent mises en coupe réglée. Les rois, les héros de la République, puis les empereurs défilèrent tour à tour dans des peintures monumentales, dans des estampes, des plaquettes, des majoliques, et jusque sur les chars du carnaval (en 1513, Andrea del Sarto, Pontormo, et d'autres peintres florentins peignent sur ces chars Saturne et Janus comme représentants de l'Age d'or, Numa Pompilius, Titus Manlius Torquatus, Jules César, Auguste, Trajan). Les traits de patriotisme qui abondent dans l'histoire de la République romaine excitèrent, comme par le passé, la sympathie du public, quoique celui-ci semblât devoir être blasé sur ces scènes si souvent retracées à ses yeux. On vit reparaître Curtius se précipitant dans le gouffre (fresque du Sodoma à Monte Oliveto Maggiore; médaille de Talpa; quatre plaquettes; gravure de Marc-Antoine), — Clélie traversant le Tibre (Passavant, t. VI, p. 111), — Mucius Scævola (cinq plaquettes; gravure décrite par Passavant, t. V, p. 213; médaille vénitienne de 1523 : Armand, t. I, p. 124; majolique : Delange, pl. XLVIII, etc.), — Tarpeia accablée par les Sabins (gravure d'Agostino Veneziano), — l'augure Ancius coupant en deux une pierre (gravure de Béatrizet), — Horatius Coclès (gravure de Marc-Antoine; autre gravure décrite par Passavant, t. VI, p. 167), — le Combat des Horaces et des Curiaces (gravure anonyme de l'École de Marc-Antoine d'après Jules Romain : Bartsch, t. XV, p. 29). Perino del Vaga a peint dans la Chambre de la Signature le Siège de Syracuse et la Mort d'Archimède.

La fin tragique de Lucrèce, cette légende si foncièrement romaine, ne perdit rien de sa popularité : elle inspira à Raphaël deux dessins répandus à l'envi grâce au burin de son fidèle interprète Marc-Antoine, *Tarquin et Lucrèce* et l'admirable *Mort de Lucrèce*, et au Sodoma un tableau que ce maître offrit à Léon X, à Domenico Puligo un autre tableau.

La *Mort de Virginie*, si elle ne reçut pas du Sanzio une consécration nouvelle, continua du moins de figurer avec honneur sur les plaquettes en bronze et sur les gravures sur cuivre.

Léon X, quoique les souvenirs de la République ne dussent guère le séduire, fit peindre par Franciabigio, dans la villa de Poggio a Cajano, un Cicéron porté en triomphe par le peuple romain.

1. Voy. Symonds, *Renaissance in Italy*, t. V, p. 503.

Les graveurs, obligés, dans leurs productions destinées à être répandues à grand nombre, de compter plus rigoureusement que les peintres avec le goût du public, les graveurs, dis-je, ont en outre mis en scène, qui Scipion (tour à tour représenté comme vainqueur d'Annibal ou comme vainqueur de ses propres passions : gravures de Marc-Antoine, du Maître au dé et d'un anonyme ; Bartsch, t. XV, p. 30-31 ; Passavant, t. VI, p. 82), qui Marius en prison, qui Crassus défait par les Parthes (Passavant, t. VI, p. 139, 170, etc.).



La Mort de Lucrèce.
Fac-similé de l'estampe de Marc-Antoine, d'après Raphaël

Lorsque les idées de dictature commencèrent à remplacer le farouche attachement pour la liberté, les *Douze Césars*, représentants par excellence de l'autorité politique légitime, s'imposèrent en tous lieux ; ils en vinrent, d'après le mot de Burckhardt, à former le pendant des douze Apôtres[1]. Bornons-nous à citer, outre des portraits en médaillon se chiffrant par centaines, la *Présentation à César de la tête de Pompée*, tapisserie lombarde de la fin du xv^e siècle, la *Mort de Cléopâtre*, tableaux de Domenico Puligo et de Piero di Cosimo, les gravures de Marc-Antoine et du Maître de 1515, celles d'Agostino Veneziano d'après Bandinelli (1515) et d'après un élève de Raphael, une majolique (Delange, pl. XXII), le *Monde des Animaux rendant hommage à César*, peinture inachevée d'Andrea del Sarto à Poggio a Cajano, les *Peuples apportant le tribut à César*, peinture de

1. Sur les portraits d'empereurs romains au xv^e siècle, voy. notre tome I, p. 250-251.

B. Peruzzi à Rome, la *Mort de César*, peinture de V. Tamagni sur la place de Saint-Louis des Français, également à Rome. Mais les maîtres sont rares en tout temps, et bien peu de ces laborieux interprètes surent entrer dans le vif des sujets et surtout les renouveler.

Après la mort de Raphaël, ses successeurs ne se contentèrent plus de choisir çà et là un épisode caractéristique : les Jules Romain, les Polydore de Caravage, les Maturino, les Perino del Vaga, les Rosso voulurent dérouler en des fresques colossales la suite entière de l'histoire grecque ou de l'histoire romaine. La passion pour la méthode fut un de leurs traits distinctifs. Mais n'anticipons pas sur la marche des événements : nous retrouverons les productions de ces épigones dans notre prochain volume.

Je constate, à la décharge des artistes, qu'ici encore, quelque abus qu'ils aient pu faire des souvenirs classiques, ils parlèrent plus souvent que les littérateurs le langage du peuple, vécurent plus longtemps en communion d'idées avec lui. Rien de plus naturel : beaucoup d'entre eux sortaient des classes les plus humbles; leur instruction à tous laissait relativement à désirer : — au fond qu'avaient-ils besoin d'érudition! — Et puis, travaillant surtout sur commande, il leur fallait compter plus que les littérateurs avec les goûts de la masse des fidèles.

Il en résulta qu'ils restèrent plus longtemps attachés aux traditions populaires, qu'ils n'apprirent que tardivement à démêler l'histoire d'avec la légende. C'est ainsi que, jusque vers le milieu du XVI^e^ siècle, les Peruzzi, les Perino del Vaga, les Garofalo, continuèrent d'interpréter, à l'envi des peintres flamands et allemands, les sujets empruntés aux superstitions les plus bizarres du moyen âge, par exemple aux *Mirabilia urbis Romæ*, tels que l'*Apparition de la Vierge à l'empereur Auguste*[1].

La résurrection de l'antiquité avait jeté dans la circulation une masse énorme d'idées et d'images, non plus laborieusement conquises par l'effort de générations entières, mais subitement livrées aux convoitises de tout venant, comme le trésor que met au jour la pioche d'un ouvrier ignorant. Cette invasion ne pouvait manquer d'engendrer à la longue la banalité, l'ennui, la dissolution. Les Écoles comme les individualités s'effacèrent sous une telle avalanche de souvenirs. On en arriva à ne plus voir qu'à travers un prisme, et il en résulta chez certains artistes une véritable impuissance à représenter la réalité; nous en avons pour preuve certains portraits absolument impersonnels, tels que celui de Raphaël gravé par Marc-Antoine et celui de Michel-Ange édité par Pietro de Nobilibus. De là aussi la tendance à donner aux contemporains le costume

1. Pour ce qui est de l'étrange légende du sorcier Virgile, je n'en connais pour l'Italie qu'une seule interprétation, et encore date-t-elle du XV^e^ siècle : c'est une gravure dans le goût de Baldini (voy. t. I, p. 218). Au nord des Alpes, au contraire, cette légende tenta Lucas de Leyde, Pencz, Hopfer et bien d'autres.

des anciens Romains, ou encore à représenter nus des personnages faits pour être vêtus, l'*Homme au drapeau*, les *Vendangeurs* du même Marc-Antoine [1], sur l'esprit duquel l'antiquité finit par peser comme une obsession.

Répétons-nous, en guise de consolation, que ceux qui copièrent sans les modifier les formules antiques, auraient tout autant copié, si les circonstances les y avaient poussés, les formules de l'art byzantin ou de l'art gothique. Or, copier pour copier, mieux valait prendre pour modèles des monuments d'un art parfait que des productions maigres, raides ou pauvres. Même sans la résurrection de l'antiquité, l'art italien aurait peu à peu tourné à la banalité, par la force même des choses, par cette loi fatale qui préside à l'essor des Écoles et à leur déclin : dans l'art comme dans la vie politique, comme dans l'existence de chacun de nous, l'affaissement ne succède-t-il pas invariablement à l'effort!

Mais, m'objectera un adversaire à bout d'arguments, ce détachement de jour en jour plus marqué à l'égard des événements ou des hommes ne dérivait-il pas en droite ligne des leçons de l'antiquité, c'est-à-dire des modèles romains, les seuls que l'on connût alors? Erreur, erreur absolue. Combien de monuments fameux, à Rome même, ne retraçaient pas, le plus souvent avec un rare luxe d'informations, les exploits des empereurs, depuis les médailles jusqu'aux arcs de triomphe de Titus, de Trajan, de Septime-Sévère, de Constantin, jusqu'à la colonne Trajane et la colonne Antonine! documents inappréciables et pour l'iconographie, et pour l'histoire du costume, de l'armement, de l'art militaire. Si les représentations historiques ont eu tant de peine à prendre racine en Italie pendant cet âge d'or de la peinture, la faute n'en est pas, convenons-en, aux leçons de l'antiquité.

Pour nous résumer, on ne peut que prendre en pitié ceux qui considèrent comme pernicieuse l'influence antique. Jamais, sans les leçons de l'antiquité, la Renaissance n'eût atteint ni à la pureté et à l'ampleur de formes, ni surtout à l'éloquence et à l'éclat des personnifications, que nous admirons dans ses productions. Supprimez ces emprunts, que reste-t-il de l'œuvre de Raphaël? Plus d'*École d'Athènes*, plus de *Parnasse*, plus de *Galatée*, plus de *Psyché*, plus de Vertus, de Planètes, de Saisons, plus même de génies ou de grotesques, ou d'attributs. Quelque chose comme les plates et lourdes allégories flamandes du temps.

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons passé en revue les ressources littéraires ou artistiques que l'étude de l'antiquité offrait à la Seconde Renaissance; les paragraphes suivants ont été consacrés à l'énumération des sujets : mythologie, compositions allégoriques, scènes de l'histoire grecque ou romaine. Il nous reste à rechercher quel parti la génération appartenant à la fin du XV^e^ et au commencement du XVI^e^ siècle tira de ces enseignements.

1. Comte Henri Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi*, p. 51, 179.

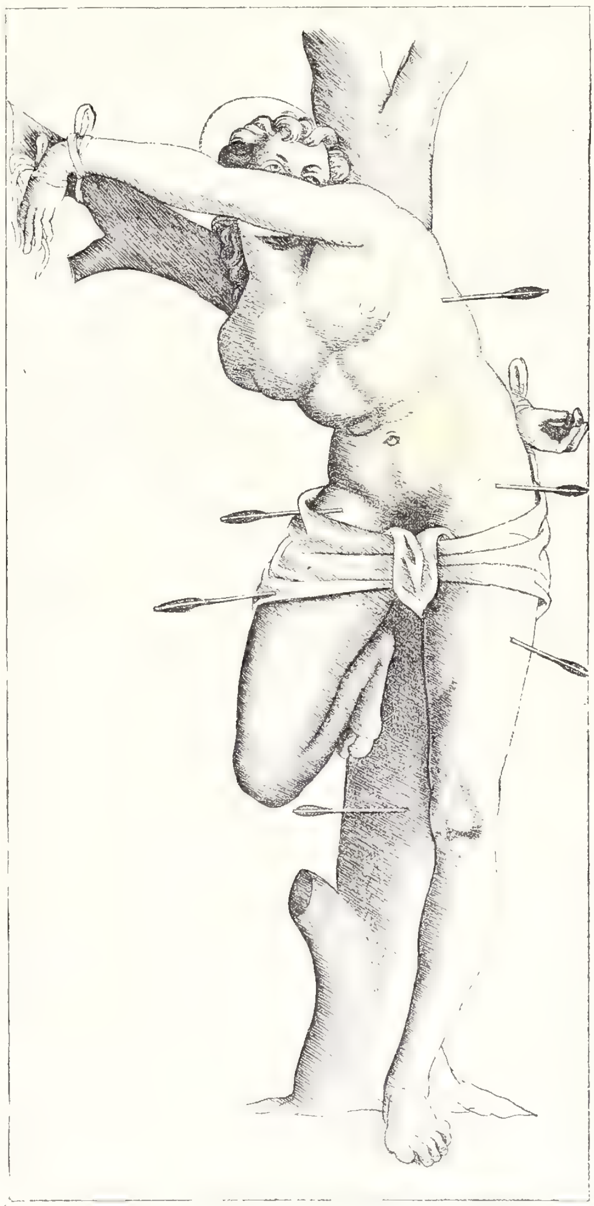
Les progrès dans la connaissance de l'antiquité devaient avoir tout d'abord pour effet de donner la couleur locale véritable à une foule de sujets antiques étrangement travestis par la Première Renaissance (voy. t. I, p. 248 et suiv.). La réalité du costume, des attributs, de la mise en scène, et surtout la vraisemblance des attitudes, des gestes, des expressions, de l'action en un mot, ne pouvaient que s'en ressentir avantageusement. Il y avait encore fort à faire de ce côté, tant pour l'antiquité classique que pour l'antiquité biblique, tant pour la mythologie et les annales d'Athènes et de Rome que pour les Évangiles. Prenons, à titre d'exemple, un épisode du *Jugement dernier* de Signorelli; ce maître vaillant s'est évertué à y faire de l'archéologie; au milieu de personnages bizarrement costumés, il a placé un soldat armé à la romaine — sandales, jambes nues, cuirasse avec le lambrequin, — puis un autre également chaussé de sandales, coiffé d'un turban avec un manteau à manches, qui imite maladroitement la toge, enfin un troisième qui porte de larges pantalons noués à la cheville, à la façon des prisonniers sculptés sur les arcs de triomphe : autant de caricatures. Antonio Pollajuolo ne brille pas davantage dans ses essais archéologiques; ses *Travaux d'Hercule*, son *Combat entre deux Centaures* (gravé t. I, p. 253), son *Combat de Gladiateurs*, c'est à la fois la mythologie dénuée de sens et la violation de tous les principes de goût posés par l'antiquité [1]. Veut-on une preuve de plus? Domenico Ghirlandajo, l'éminent peintre de Santa Maria Novella, nous la fournira. « On rapporte de lui que, dessinant les antiquités de Rome, arcs, thermes, colonnes, cirques, obélisques, amphithéâtres et aqueducs, il mettait tant de justesse dans ses croquis, qu'il les faisait à main levée, sans équerre ni compas; après coup, en les mesurant, il se trouvait qu'ils étaient justes. Après avoir esquissé à main levée le Colisée, il plaça, ajoute Vasari, à qui j'emprunte ces détails, au pied une figure debout, et les dimensions de cette figure indiquèrent celles de l'édifice, comme le prouva l'expérience faite après sa mort par des maîtres autorisés [2]. » Eh bien, malgré cette étude assidue, Ghirlandajo, même vis-à-vis des personnages de l'Évangile, tomba dans les plus étranges licences archéologiques; il affublait la Vierge et ses compagnes du costume des Florentines du XV^e siècle, et donnait à l'action le caractère de quelque scène de famille de son temps.

Le premier, parmi les peintres, Mantegna réagit contre cette ignorance ou ce laisser aller, comme on voudra l'appeler, et ses principes trouvèrent en Raphaël le champion que le vieux peintre de Mantoue eût pu souhaiter. Ainsi prirent naissance les plus merveilleuses restitutions historiques — de vraies visions —,

1. En tant que sculpteur, Pollajuolo fit preuve de plus de goût, ainsi que le montrent deux statuettes en bronze du Musée national de Florence : l'*Hercule et Antée* et le *Faune joueur de flûte*, ce dernier copié par Raphaël dans le Livre d'esquisses de Venise. (Courajod, *l'Imitation et la Contrefaçon des Objets d'art antiques aux XV^e et XVI^e siècles*, p. 62.)

2. La *Visitation*, au Musée du Louvre, contient quelques-unes de ces réminiscences; entre autres une vue du Panthéon de Rome.

dont l'art moderne s'enorgueillisse, le *Triomphe de Jules César*, l'*École d'Athènes*, la *Bataille de Constantin*. Comme les acteurs de l'histoire romaine y portent le véritable costume et les véritables armes de leur temps, comme ils s'expriment, se meuvent et agissent dans la plénitude de leur rôle! On ne devine véritablement pas ce que les siècles suivants ont pu ajouter à ces étonnantes évocations, ni pour l'exactitude du détail archéologique, ni pour l'intuition même de la manière d'être et de la manière de penser des anciens. Bien plus, si la couleur historique si juste, les restitutions archéologiques si respectueuses de Mantegna et de Raphaël jurent avec les bizarres travestissements des Primitifs flamands et italiens, elles ne jurent pas moins avec les mascarades théâtrales romaines et grecques du XVII[e] et du XVIII[e] siècle.



Saint Sébastien, inspiré d'une statue antique.
Fac-similé d'une gravure italienne anonyme.
(Ancienne collection E. Galichon.)

Un instant, l'école de Raphaël, associée par lui à ses patientes investigations archéologiques, poursuivit cette voie; mais bientôt le sentiment de sa science dégénéra chez elle en indolence : muni des notions archéologiques qu'il s'était assimilées avec plus de facilité que de profondeur, Jules Romain se crut dispensé à tout jamais de n'importe quelle recherche; une fois fixé à Mantoue, il improvisa par douzaines, sous forme de fresques ou de car

tons de tapisseries, les scènes de la mythologie, les batailles ou les triomphes antiques. Nous aurons à caractériser, dans notre troisième volume, cette abondance stérile.

Mais la recherche de la couleur locale ne forme qu'un épisode dans ce vaste travail de reconstitution; ce qui importe infiniment plus, c'est de savoir dans quelle mesure l'antiquité modifia le style même des compositions, dans quelle mesure elle remplaça le réalisme qui, malgré de brillantes exceptions, avait formé la note dominante de l'art du quattrocento.

Ce que les Grecs et les Romains pouvaient enseigner de plus fécond à la génération nouvelle, c'était le culte de la forme et la noblesse des expressions, avec leurs diverses manifestations; l'étude du corps nu prise comme base invariable de l'art et substituée à l'étude des costumes et des modes, qui sont essentiellement éphémères, la pureté des contours, le rythme, l'ampleur, c'est-à-dire autant de qualités peu familières au moyen âge et que la Première Renaissance elle-même n'avait que fort imparfaitement connues. En effet, si pour l'architecture Brunellesco et Alberti, pour la sculpture Donatello, Ghiberti et Rossellino, se sont inspirés avec le plus vif succès des modèles antiques, chez leurs contemporains, et notamment chez les peintres, ces imitations sont d'ordinaire plus ou moins maladroites. Rien, pour ne citer qu'un exemple, ne s'éloigne plus de la simplicité de lignes ou de l'ampleur d'une statue grecque qu'une statue de Mino, de Desiderio, de Civitale ou de Verrocchio, avec son visage anguleux, ses membres grêles, ses draperies tour à tour trop régulièrement plissées ou trop capricieusement chiffonnées.

L'architecture la première sentit s'appesantir sur elle le joug classique. A l'étude directe des monuments mêmes se joignit, pour séduire et subjuguer les successeurs de Brunellesco et d'Alberti, ce que l'on pourrait appeler la manie Vitruvienne, la soumission de plus en plus passive à ce code inflexible de l'art de bâtir, des proportions, des ordres, rédigé par le théoricien romain. Adieu désormais l'originalité et la fantaisie : imiter, servir, se faire esclaves, quand, avec les trésors laissés par la Première Renaissance, ils pouvaient continuer à créer, comme il convient à des hommes libres, telle sera bientôt leur ambition suprême. Heureusement, les anciens Romains n'avaient pas laissé de modèles ni de préceptes pour tous les genres d'édifices; sinon églises et palais auraient fini par ne plus être que des reproductions absolument serviles. Heureusement aussi, certains maîtres, Bramante en tête, possédaient encore assez de vigueur d'esprit, même pendant la période où ils sacrifièrent le plus à l'influence antique, pour combiner avec une hardiesse surprenante certains éléments que les anciens n'avaient pas songé à associer, pour asseoir, à Saint-Pierre de Rome, la coupole du Panthéon sur les voûtes de la basilique de Constantin.

Autant la Renaissance était fondée à s'inspirer des statues antiques dans leur

canon, dans leurs attitudes, dans l'arrangement de leurs draperies, autant elle devait se garder de toute imitation proprement dite, sous peine de perdre non seulement l'originalité, mais encore la fraîcheur, le sentiment même de la vie; c'eût été s'attacher à la lettre de ces enseignements, non à leur esprit.

Malheureusement la tentation était trop forte. Il n'y eut guère de sculpteur qui ne se laissât aller à imiter plus ou moins directement, tantôt pour l'attitude générale et le mouvement, tantôt pour le type ou les draperies. Michel-Ange — qui ne connaît cette anecdote? — mit toute sa gloire à faire passer pour antique



Les Muses. Fac-similé de la gravure de Mantegna.

son *Cupidon endormi*; il est vrai que plus tard il prit vaillamment sa revanche. Baccio Bandinelli et Jacopo Sansovino imitèrent l'*Apollon du Belvédère*, l'un dans son *Orphée*, l'autre dans son *Apollon* placé sur la loge du campanile de Saint-Marc à Venise. Bref, la manie imitative paralysa, en dehors de Michel-Ange, l'essor que les sculpteurs du quattrocento avaient imprimé à leur art.

L'invasion de l'antiquité ne se fit pas moins sentir dans l'art du médailleur, si intimement lié aux vicissitudes de la sculpture proprement dite, dont il ne forme qu'une émanation. La finesse de la caractéristique et la liberté de la facture qui avaient signalé les médailles des Pisanello, des Matteo de Pasti, des Cristoforo di Geremia, se perdirent de plus en plus. Un instant les Caradosso et les Cristoforo Romano arrêtèrent leur art sur la pente fatale; mais déjà autour d'eux la décadence s'accusait, sauf dans les portraits, qui conservèrent quelque temps encore de la vivacité et de la vigueur; sur les revers ce ne furent plus que réminiscences classiques (on compte à peine un sujet

chrétien contre dix sujets païens), personnages drapés à la romaine, etc., etc.

Il devint bientôt évident aux yeux de tous que l'essor de chacune des branches de l'art était en raison inverse de l'influence antique, ou plus exactement en raison directe des efforts nécessaires pour l'assimilation de ces principes; la peinture, qui montra le plus d'originalité et de puissance, était précisément la branche pour laquelle l'antiquité avait laissé le moins de modèles.

Les Primitifs n'avaient pas su tirer parti des modèles antiques pour l'arrangement des draperies. Ici encore Mantegna se fit l'initiateur de ses contemporains; sa science ne fut égalée que par l'extrême liberté et la grâce avec lesquelles son élève ou du moins son imitateur Melozzo da Forli drapa les anges de l'*Assomption*, aujourd'hui à la sacristie du Vatican. Raphaël fit un pas de plus : dans certaines figures de l'*École d'Athènes* et du *Parnasse*, dans la *Didon*, gravée par Marc-Antoine, il créa des arrangements de draperies exquis, étourdissants, à donner le vertige. Nul doute que la découverte de la fameuse statue couchée, la *Cléopâtre* ou l'*Ariadne*, ne lui ait permis de triompher des dernières difficultés.



Virgile.
D'après la fresque de Signorelli (Dome d'Orvieto).

Nous sommes en outre en droit d'attribuer à l'influence antique la clarté et la pondération qui s'introduisirent dans l'Ordonnance, science inaugurée par Mantegna et portée à sa perfection par Raphaël (voy. p. 86).

L'art de marier les figures, de relier les groupes les uns aux autres, de disposer ceux-ci harmonieusement à leur tour dans le cadre qu'ils sont appelés à remplir, autant de conquêtes dues aux deux grands assimilateurs de l'antiquité, Mantegna et Raphaël. Assurément, ce n'est pas aux fresques antiques de Rome, de Naples ou des environs, pour la plupart si mal pondérées, que ces deux maîtres ont demandé des leçons; ce n'est même pas aux bas-reliefs romains, si confus, de la colonne Antonine ou de la colonne Trajane, ou de l'arc de Septime Sévère : c'est aux beaux bas-reliefs grecs des sarcophages, peut-être aussi à ceux de l'arc de Titus; c'est surtout, et j'insiste sur ce rapprochement, aux édifices mêmes de l'antiquité, tous d'une ordonnance si belle et si claire. Je ne serais pas éloigné de croire qu'ici ce fut Bramante qui servit au Sanzio d'initiateur, Bramante qui avait poussé la sollicitude jusqu'à dessiner pour son jeune ami le merveilleux portique de l'*École d'Athènes*.



Étude de draperie, par Léonard de Vinci. (Musée du Louvre.)

Ici encore, on peut opposer Mantegna et Raphaël à n'importe quel Ombrien, Florentin ou Vénitien : le Pérugin, Pinturicchio, Filippino Lippi, Ghirlandajo, Botticelli ou Signorelli. Prenons ce dernier : en vrai disciple des Ombriens, il



Le Parnasse (fragment), par Raphaël. (Palais du Vatican.)

a, sinon le moins cherché, du moins le plus imparfaitement réussi à s'assimiler le génie de l'art antique; il s'est montré impuissant à donner à ses lignes la fluidité ou le rythme auxquels l'auraient initié les monuments antiques et à châtier le dessin de ses figures. Rien de plus caractéristique à cet égard que

le *Triomphe de Pan*, au Musée de Berlin : on ne saurait concevoir une composition plus heurtée, plus incohérente, avec moins de lien entre les figures. De tels tempéraments eussent mieux fait d'en prendre résolument leur parti et, les réminiscences ne pouvant que les gêner, d'être franchement les hommes de leur pays et de leur temps.

La peinture décorative contracta, elle aussi, une nouvelle dette envers l'antiquité. La découverte des Grotesques l'éblouit et la fascina pour un temps. Du moins, plus vaillants et mieux inspirés que les sculpteurs, les peintres s'efforcèrent-ils de s'assimiler ces motifs qui pouvaient agrandir considérablement le domaine de l'ornementation, mais à condition qu'on y ajoutât une note personnelle et véritablement moderne. Le succès couronna leurs efforts. L'historien des arts en Italie, notre brave ami messire Giorgio Vasari, ne s'est pas trompé en plaçant les Grotesques de Jean d'Udine à côté, voire au-dessus de celles des Thermes de Titus. Il rend le même témoignage à Andrea Feltrini, l'élève de Morto da Feltro : « Ses grotesques, déclare-t-il, sont plus grandes, plus riches, plus pleines que les grotesques antiques ; cet artiste les relia d'après des règles plus justes, et y ajouta des figures telles qu'on ne les voit ni à Rome ni ailleurs. »



Composition allégorique de Léonard de Vinci.
(Bibliothèque de Windsor.)



Frise en terre cuite modelée par Caradosso. (Église San Satiro à Milan.)

# CHAPITRE IV

LE RÉALISME. — RARETÉ DES MOTIFS EMPRUNTÉS A LA VIE CONTEMPORAINE. — LE PORTRAIT. — LE COMIQUE ET LE FANTASTIQUE. — LE RÉALISME DANS L'INTERPRÉTATION DES SUJETS. — LE RÉALISME DANS L'EXÉCUTION. — LE COSTUME. — L'INFLUENCE FLAMANDE ET ALLEMANDE EN ITALIE.

Autant le Classicisme, pour conserver quelque saveur, a besoin de cet indispensable correctif qui s'appelle le Réalisme ou le Naturalisme, autant ce dernier, considéré comme un but, non comme un moyen, manque de raison d'être. Ces représentations réalistes, sur des sujets insignifiants, ne justifient-elles pas la fameuse boutade de Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux! » Prêcher le réalisme à outrance, c'est admettre que la nature a tout bien fait, que le lis et le chardon, l'hirondelle et le crapaud, le dauphin et la pieuvre sont également beaux; qu'en matière de science, une seule exception suffit pour infirmer les règles les mieux établies; qu'il n'y a ni vrai ni faux, ni bien ni mal, que non seulement l'absolu ou l'idéal n'existe pas, mais que notre esprit ne doit même pas les concevoir; en un mot, renoncer au culte de la

beauté ou à la recherche du caractère, c'est aussi renoncer au culte de la justice, au culte de la science, à tout ce qui suppose un effort critique. Le système qui consiste à tenir compte des imperfections de la nature humaine, et à ériger ces imperfections en lois, aboutit donc fatalement à la proscription de l'art, aussi bien qu'à la proscription de la morale, de la poésie, toutes si intimement liées les unes aux autres.

Heureusement, sur ces bords fortunés de la Méditerranée ou de l'Adriatique, il est à peine nécessaire d'élaborer un idéal, de choisir et d'élaguer ! Jusque dans le peuple, les formes sont si pures, les physionomies si expressives, qu'il suffit de les copier exactement pour produire des figures belles de tout point. Tel artiste qui, en Italie, passera pour un idéaliste parce qu'il a reproduit purement et simplement un modèle d'une rare perfection, passera pour un réaliste si, transporté en Flandre, par exemple, il reproduit dans le même esprit des spécimens de races moins favorisées au point de vue de la beauté plastique.

Dans l'art comme dans la poésie, un homme du Midi, beau, vit, éloquent, avec la noblesse de ses traits, sa mimique passionnée, son élocution si facile et si brillante, bref l'idéal de l'homme libre et heureux, séduira toujours plus que l'homme du Nord, lourd et timide, embârrassé dans ses idées parce qu'il voit à la fois le pour et le contre, lourd parce que la matière livre en lui de terribles assauts à l'esprit. L'un, en un mot, possède la force d'abstraction, les idées nettes, concrètes, synthétiques; l'autre se perd dans des analyses sans fin ; l'un c'est le gai et spirituel Don Juan, l'autre le mélancolique et indécis Hamlet, prince de Danemark. Ces hommes, mais ils reflètent le climat même de leur patrie : l'un riche, généreux, fécond; l'autre avec sa végétation chétive, ses frimas; l'un débordant de vie, l'autre qui semble envahi tout vivant par le froid de la mort. Et ici se reconnaît le lien mystérieux qui unit l'art à la santé et à la vigueur, cet accord qui fait que les corps les mieux conditionnés, physiquement et moralement, pour les batailles de la vie, sans excès d'égoïsme et sans excès d'effacement, sont en même temps les plus beaux.

En faisant pour l'art italien de la Seconde Renaissance la part du classicisme et la part du réalisme, nous ne perdrons donc pas de vue cette circonstance, que, la race méridionale n'ayant pas changé, les Italiens copiaient forcément des modèles de tout point semblables à ceux qu'avaient copiés les anciens : de là des rencontres sans fin; bien souvent on croit avoir affaire à une imitation classique; erreur profonde : il s'agit seulement d'études directes faites sur nature.

Il nous a fallu consacrer un long chapitre à l'étude du rôle de l'antiquité dans la genèse de la Seconde Renaissance : quelques paragraphes suffiront pour définir l'influence du réalisme. Nous sommes loin — qui ne s'en aperçoit ! — des pratiques de l'ère précédente, où ces deux courants luttaient sans cesse l'un

contre l'autre. L'équilibre n'est pas encore entièrement rompu — le jour où il le sera, il faudra dire adieu à tout ce qui s'appelle vie ou poésie, — mais le



Un Joueur de guitare au XVIe siècle. Fac-similé d'une gravure de Marc-Antoine.

réalisme perd visiblement du terrain ; bientôt il ne lui restera plus de refuge que Venise, et encore les Giorgione et les Véronèse auraient-ils à coup sûr protesté contre la qualification de réalistes.

Si le réalisme décline, c'est que son plus puissant auxiliaire, l'individualisme, avec le manque de discipline qui le caractérise, s'est affaibli en même temps que lui. L'individualisme avait été développé par les luttes de la Papauté et de l'Empire, par les luttes de cité à cité, par l'affaiblissement de la tradition hiératique, non moins que par ces rapides changements de gouvernement, où du jour au lendemain le premier venu, le fils d'un paysan, tel que Sforza, pour peu qu'il eût du talent ou de l'audace, pouvait, des derniers rangs de la société, monter au pinacle; il avait eu pour corollaire l'esprit d'indépendance, d'initiative, presque d'irrévérence : autant d'aliments pour le réalisme. La conscience de la valeur personnelle ou des droits personnels ainsi surexcitée chez chacun, il était naturel que l'artiste s'efforçât de mettre en lumière les mille particularités qui distinguent l'individu, qu'il accusât, exagérât même ces physionomies dont pas une ne ressemble mathématiquement à l'autre, bien plus, qu'il opposât à la représentation synthétique de l'espèce, à cette représentation plus ou moins abstraite et conventionnelle, les nuances infinies qui caractérisent chaque visage et chaque caractère considéré à part.

La centralisation du pouvoir, qui s'affirma si violemment aux approches du XVI[e] siècle, ne pouvait que contribuer à l'effacement de l'esprit municipal d'abord, de l'individualisme ensuite. On a vu (p. 13) quelle uniformité cette tendance imprima à l'architecture. Les arts d'imitation ne s'en ressentirent pas moins. Heureusement, il restait assez de vie et de sève pour animer et réchauffer les compositions des maîtres en qui s'incarna l'âge d'or de l'art italien.

On pourrait se demander : Que serait-il advenu si le XVI[e] siècle avait sacrifié au réalisme comme le XV[e] ? La réponse, je crois, est facile : par la force même des choses, par une logique fatale, le XVI[e] siècle ne pouvait pas être réaliste à la façon du siècle précédent; il ne pouvait l'être par cela seul que le XV[e] l'avait été. Le réalisme, en effet, ne s'enseigne pas, ne se transmet pas, sinon ce n'est plus du réalisme, mais une convention. Le propre du réalisme est de supposer un effort constant, de se renouveler avec chaque génération, que dis-je, avec chaque artiste. Que l'on ne m'objecte pas que les Flamands du XV[e] siècle ont pu s'attacher indéfiniment à rendre la laideur : en cela ils se sont montrés aussi conventionnels, aussi faux, aussi poncifs que les représentants de n'importe quelle école idéaliste.

Le réalisme dans le choix des sujets, le réalisme dans leur interprétation, le réalisme dans l'exécution, telles sont les trois formes sous lesquelles nous aurons successivement à étudier ce courant qui alla s'affaiblissant d'âge en âge dans les annales de l'art italien.

La rareté, on pourrait dire la disparition, des scènes de l'histoire contemporaine est un symptôme particulièrement caractéristique de l'évolution à laquelle nous assistons. Seules quelques branches secondaires, la tapisserie entre

autres, et surtout les décorations improvisées à l'occasion de cérémonies ou de fêtes, accordaient une plus large place à l'actualité, en y mêlant toutefois une note symbolique ou allégorique qui devait en atténuer singulièrement l'effet (voy. p. 14 et suiv.).

Quel rôle, à leur tour, jouèrent les scènes de l'histoire nationale, je veux dire les souvenirs encore plus ou moins vivants du moyen âge, ces souvenirs qui avaient sur ceux de l'histoire de l'Italie au temps de la domination romaine l'avantage de tenir par mille liens aux passions ou aux intérêts du jour, de comporter une interprétation plus originale, en un mot, d'offrir une saveur plus particulièrement réaliste?

Nous aurons vite fait d'épuiser la liste de ces compositions; il est vrai que dans le nombre figurent plusieurs pages de premier ordre. Au Palais Vieux de Florence, Léonard et Michel-Ange célébrèrent, l'un la *Bataille d'Anghiari*, l'autre la *Guerre de Pise*. Au Vatican, Raphaël retraça les fastes de la Papauté depuis la *Victoire de Constantin sur Maxence*, ou la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, jusqu'au *Couronnement de Charlemagne*, jusqu'à la *Messe de Bolsène*. Au château de Mantoue, Francesco Monsignori peignit l'*Élévation des premiers Gonzague*. Enfin, au Palais ducal de Venise, le Sénat fit représenter par une pléiade d'artistes illustres — Gentile da Fabriano, Pisanello, les Vivarini, les Bellini, Carpaccio, le Titien, Paul Véronèse, le Tintoret, — les événements les plus marquants de l'histoire de la reine des mers, ses luttes contre Frédéric Barberousse, la réconciliation de l'Empereur avec le Pape, les privilèges et les honneurs accordés par celui-ci au Doge.

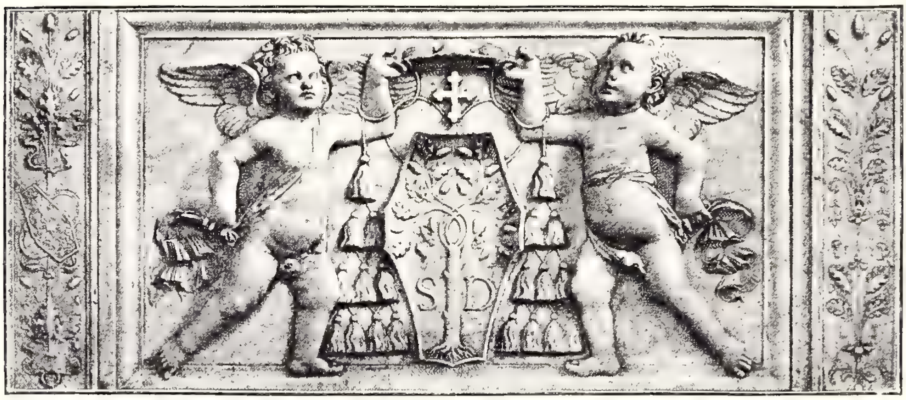
Vers le milieu du XVI^e siècle, ces compositions, trop négligées pendant un temps, reprendront tout à coup faveur. Mais il ne restera plus aux représentants de cette époque assez de réalisme pour leur donner la vie, ni assez de scrupules archéologiques pour leur donner la couleur locale.

Si l'histoire contemporaine trouve si peu de faveur, les scènes de la vie municipale ou de la vie privée comptent encore moins d'interprètes. Point de peintures qui nous conservent, comme les chefs-d'œuvre des Frans Hals et des Rembrandt, le souvenir des repas de corps, des réunions confraternelles, des exercices guerriers, des chasses; point de scènes de mœurs. Sur les tombeaux mêmes, à peine si les sculpteurs retracent de loin en loin quelque épisode de la vie du défunt. L'allégorie y a tout envahi (mausolée de Jules II et mausolées des Médicis, par Michel-Ange). Les bizarres bas-reliefs sculptés par Riccio pour le tombeau de della Torre (voy. p. 118) peuvent passer, à ce prix, pour des compositions réalistes.

Un jour cependant, un seul jour, Raphaël ou son disciple Jean d'Udine fit de l'actualité, ni plus ni moins que les dessinateurs modernes de l'*Illustration*, du *Monde illustré*, du *Graphic* ou de l'*Illustrated London News*. Un événement extraordinaire venait de mettre en émoi tout Rome : un singe avait enlevé un enfant au maillot et l'avait emporté sur le toit d'une maison de la Scrofa, où

ses parents le retrouvèrent sain et sauf[1]. Telle est la scène que le Sanzio ou son élève représenta sur une tapisserie destinée à Léon X et dont une reproduction se trouve aujourd'hui chez Mme la princesse Mathilde.

La gravure, qui fut pendant toute la durée de la Renaissance l'interprète la plus fidèle des us et coutumes du temps, se montra moins dédaigneuse que sa sœur aînée la peinture. Tantôt le graveur d'un jeu de cartes fait défiler devant nous toutes les classes de la société, depuis le Pape jusqu'au « merchadante », jusqu'à l'« artixan », jusqu'au « fameio » et au « misero » (Passavant, t. V, p. 121); tantôt les maîtres les plus éminents, à commencer par Marc-Antoine,



Génies tenant l'écusson des della Rovere. Détail d'une balustrade.
(Église Sainte-Marie du Peuple à Rome.)

mettent en scène des amoureux, des chasseurs et surtout des musiciens[2].

Une des plus naïves et des plus gracieuses de ces scènes familières, c'est la gravure anonyme connue sous le nom de *Gagne-Petit* ou *Rémouleur* (Passavant, t. V, p. 21). Le rémouleur, vu de dos, aiguise des ciseaux sur une meule qu'il fait tourner du pied et qu'arrose un petit Amour, debout dans l'attitude du Mannekenpis.

La peinture céramique, qui vécut si largement sur les productions de la gravure, s'attaqua plus complaisamment peut-être encore aux sujets familiers[3].

1. *Histoire générale de la Tapisserie en Italie...*, p. 26.

2. *Jeune Homme et Jeune Fille jetant des oranges*, — *Joueur de guitare*, — *Cavalier et Dame dansant*, — *Joueur de luth*, — *Femme montrant à un homme attaché à un arbre le cœur qu'elle vient de lui arracher*, — *Couples amoureux*, par Zoan Andrea; — *Femmes au bain*, — *Musiciens* (Passavant, t. V, p. 36, 37, 38, 83, 180, 187; t. VI, p. 115, etc.); — *Trois Chanteurs*, — *Une Femme réfléchissant*, gravures de Marc-Antoine. (Delaborde, p. 226, 229.)

3. *Deux Amoureux*, — *Une Boutique de Cordonnier*, — *Une Scène de Chasse*, etc. (Delange, *Recueil de Faïences italiennes*.)

Je ne mentionnerai pas les copies en faïence, en émail, en bois, etc., de ces gravures, car la commodité ou plutôt l'indolence des artistes a seule motivé ces reproductions, et nous ne trouvons dans le choix de tel ou tel sujet aucune indication utile sur le goût des contemporains.

A la hiérarchie sociale, aux distinctions et aux souvenirs de famille se rattachent les ressources si variées mises par l'art héraldique au service des beaux-arts. Le moyen âge et la Première Renaissance en avaient tiré d'innombrables motifs de décoration, aussi fiers qu'ingénieux et pittoresques. La Renaissance, dans sa nouvelle évolution, les négligea de plus en plus, éblouie et comme ensorcelée qu'elle était par les ornements classiques. Les Borgia, les derniers, firent exécuter de nombreuses et brillantes variations sur le taureau qui figure dans leurs armoiries. Pinturicchio, dans ses fresques du Vatican, alla jusqu'à métamorphoser ce taureau en bœuf Âpis et à évoquer les mythes de l'ancienne Égypte. Au revers d'une médaille d'Alexandre VI, on voit un ange poser une couronne sur la tête du taureau.



Mendiant ou forçat. Fac-similé d'un dessin de Léonard de Vinci. (Bibliothèque de Windsor.)

Signalons encore, sans quitter Rome, le chêne (« la rovere ») de Sixte IV et de son neveu Jules II, ce chêne aux branches puissantes, avec son indéfinissable caractère de vigueur; puis le lion ajouté par Léon X, en souvenir de son nom d'adoption comme pape, aux boules de la maison de Médicis; ou encore les roses du cardinal Riario dont Bramante a fait le thème principal de l'ornementation du palais de la Chancellerie, construit pour ce prélat. Mais, encore une fois, le rôle de ces motifs éminemment personnels tend à s'effacer.

Dans la Renaissance allemande ou flamande, qu'il est nécessaire d'évoquer à tout instant en regard de la Renaissance italienne, afin de faire ressortir par le contraste les tendances de cette dernière, les scènes rustiques, les danses de paysans par exemple, jouissaient d'une faveur sans égale. Dürer, Holbein, Lucas

de Leyde abordaient-ils ce domaine, leur verve se développait en raison même de la trivialité du sujet. Les artistes italiens, eux aussi, se sont plu à peindre la vie des champs; mais, comparés à leurs confrères du Nord, leurs paysans sont des héros d'églogue, dignes de peupler l'Arcadie de Sannazar[1].

La plaquette en bronze est à la statuaire ce que l'estampe est à la peinture : elle a pour mission, comme sa sœur, de traduire toutes les idées et de pénétrer partout. On ne s'étonnera donc pas de retrouver sur des plaquettes des sujets analogues à ceux que mettait en œuvre la gravure. Une plaquette de la collection de M. Spitzer montre un laboureur demi-nu conduisant une charrue; une autre plaquette de la collection de M. G. Dreyfus représente une scène analogue.

Placé plus bas encore que les ouvriers des champs, relégué au dernier degré de la hiérarchie sociale, le mendiant a parfois attiré l'attention des artistes. Voici, dans une gravure appartenant à l'École vénitienne du commencement du XVIe siècle, un vieil aveugle s'appuyant sur un bâton, tout en tenant en laisse son chien et en tendant la sébile : à sa ceinture pend un rosaire (Passavant, t. V, p. 132); ou encore un mendiant du Vinci. Mais, quelque misérable que soit leur condition, leur tête respire la noblesse : on pense à Homère ou à Bélisaire, non aux gueux que mettra bientôt en scène Callot.

En regard de la représentation d'une classe déterminée — grands seigneurs, soldats, musiciens, paysans — plaçons maintenant la représentation de l'individu, c'est-à-dire le portrait. Quelle place cette forme par excellence du réalisme tient-elle dans l'art de la Seconde Renaissance?

Assurément, le rôle des portraits a grandi d'année en année, fournissant aux artistes l'occasion de se trouver plus souvent que par le passé en contact avec le modèle vivant; bien plus, en contact avec autant de modèles qu'ils avaient de portraits à exécuter. Et ces portraits, qu'ils sont variés en comparaison de ceux de l'âge précédent! Aux effigies à peu près invariablement de profil et en buste succèdent les portraits en pied, les portraits équestres, les portraits allégoriques[2], les portraits collectifs (portraits de tous les membres du Sacré Collège peints par B. Peruzzi sur la frise du palais Bazio à Rome). Tantôt Raphaël peindra une Fornarine aussi peu vêtue que possible, tantôt il prodiguera autour de son modèle une série d'accessoires de nature à compléter sa physionomie morale, comme il l'a fait pour le pape Léon X. Mais cette recherche de la physionomie

1. Le *Marchand de lait* de G.-A. de Brescia; les *Bergers* de D. Campagnola, dans le goût du Giorgione; le *Vieux Berger jouant du flageolet*, le *Paysan et la Femme aux œufs*, le *Jeune Berger*, tous d'Agostino Veneziano; le *Vilain et la Vilaine*, de Benedetto Montagna (les deux personnages se prennent aux cheveux : entre eux un enfant avec un couteau qui cherche à les séparer), etc. (Passavant, t. V, p. 110, 168-169; t. VI, p. 59-61.)

2. Dès cette époque quelques artistes se laissèrent séduire par ce genre faux s'il en fut, puisqu'il tend à mêler ce qu'il y a de plus abstrait à ce qu'il y a de plus réel et de plus personnel (de nos jours encore Ingres en a fait la douloureuse expérience dans son portrait de Chérubini). C'est ainsi qu'en 1523 Lorenzo Lotto peignit un fiancé et une fiancée couronnés par l'Amour (Musée de Madrid).

morale (et non plus de la ressemblance physique) est précisément ce qui éloignera les cinquecentistes du réalisme. Leurs devanciers auraient cru forfaire à leur art en faisant grâce d'une ride ou d'un cheveu blanc aux originaux qui posaient devant eux ; ils leur laissent une physionomie impassible, parce que, préoccupés de rendre la ressemblance physique, ils n'avaient pas eu le temps de penser à y ajouter la peinture de l'âme. Aussi leurs portraits formaient-ils des documents absolument scientifiques, des matériaux inappréciables pour l'anthropologiste. Leurs successeurs, au contraire, se contenteront de plus en plus d'un à peu près, d'une impression, je serais tenté de dire d'un type. Bientôt tous les portraits viseront au caractère : ce ne sera plus l'individu




Laboureur conduisant la charrue.
Plaquette en bronze du XVIe siècle. (Collection de M. Spitzer.)

que nous aurons devant nous, ce sera l'espèce, le genre ; en d'autres termes, une abstraction.

Remarquez en outre combien d'artistes deviennent incapables de faire le portrait : Michel-Ange et toute son école, les élèves de Raphaël, le Sodoma, le Corrège, certains Vénitiens même, comme Jean Bellin et le Giorgione. Ne nous trouvons-nous pas de nouveau en face des conséquences du platonisme, la recherche de traits généraux et l'indifférence vis-à-vis de l'individu ?

Pour ne parler que du choix des sujets, le déclin du réalisme s'affirme par bien d'autres indices encore, par exemple par la disparition de la peinture d'animaux, si brillante au XVe siècle. On rencontre bien encore deci delà des gravures consacrées à quelque beau type de quadrupède ou à quelque représentant de la gent volatile[2]. Campagnola entre autres grava un cerf au repos et un cerf qui broute, très justes tous deux comme attitude et mouvement. On

1. *Un Lièvre couché*, — *Un Ours attaqué par cinq chiens*, — *Un Daim enchaîné*, — *Un Daim en liberté*, — *Une Biche couchée*, par G. Campagnola ; — *Trois Enfants avec un Chien*, par D. Campagnola ; — *Deux Chèvres*, gravures en clair-obscur. (Passavant, *le Peintre graveur*, t. V, p. 23, 24, 37, 166, 173 ; t. VII, p. 222.)

sait aussi quelle science consommée Léonard de Vinci apportait dans la représentation du cheval. Jean d'Udine excellait à rendre les oiseaux. De même aussi certains artistes poussèrent jusqu'à la manie l'amour des animaux : tels le Sodoma et Rustici. Mais la peinture d'animaux cessa d'être une spécialité, comme elle l'avait été pour Pisanello, pour Paolo Uccello et les autres animaliers de la Première Renaissance. On utilisera les espèces les plus variées du règne animal, jusqu'aux girafes, dans des compositions d'histoire; on ne les étudiera plus pour elles-mêmes.

De même que les graveurs allemands, les graveurs italiens s'amusent parfois à fixer par le burin l'image de certaines monstruosités, en d'autres termes à recueillir des documents d'histoire naturelle. G. B. del Porto a gravé une série de monstres : deux enfants attachés l'un à l'autre par le ventre comme les frères Siamois, un chat à trois têtes et un œuf en forme d'outre, vus à Rome en 1503, sous le pape Alexandre VI. Le Maître à la ratière a gravé deux enfants monstrueux attachés par le dos, et Marc-Antoine, le grand puriste nourri dans la plus pure tradition de Raphaël, un jeune garçon à deux corps [1].

Le Réalisme ou le Naturalisme, en tant que système de reproduction textuelle, scrupuleuse, inflexible, a son contrepied dans la Caricature, qui se propose d'exagérer certains caractères au détriment d'autres, afin de produire une image grotesque ou comique. Mais si par Réalisme on entend la recherche systématique de la brutalité, de la vulgarité ou de la laideur, le Réalisme et la Caricature sont dignes de se donner la main.

Il eût été surprenant, eu égard aux tendances générales de l'art italien à l'époque de l'Age d'Or, que le goût du grotesque ou du comique, déjà si restreint chez les Primitifs, n'eût pas encore perdu du terrain. Dans la peinture, la caricature ne subsiste plus qu'à l'état de mesure pénale édictée par les tribunaux. C'est ainsi qu'Andrea del Sarto fut chargé de peindre sur la façade du Bargello de Florence les capitaines ou les citoyens qui avaient pris la fuite pendant le siège de 1529 (voy. p. 42). Mais, m'objectera-t-on, que faites-vous des caricatures de Léonard de Vinci? La réponse est facile : Léonard recherchait les déformations de la physionomie humaine en physiologiste et en phrénologue, non pour le plaisir frivole de faire rire ses contemporains. Il convient toutefois d'ajouter que Léonard copia un tableau comique du vieux Michelino da Besozzo, des *Paysans se tordant de rire* (t. I, p. 306, 604), et qu'il esquissa, dans un dessin du British Museum, une composition bizarre, gravée en 1516 par Agostino Veneziano : une vieille femme, richement vêtue, tournant la tête vers un vieillard fort laid, qui lui place sous les yeux une bourse, tandis qu'une autre femme très laide, et la gorge découverte, rit de cette scène (Passavant, t. VI, p. 65).

1. Passavant, *le Peintre graveur*, t. V, p. 12, 151, 174. — Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi*, p. 229.

Moins indépendant dans le choix de ses sujets, Raphaël se vit contraint, un




Paysan assistant à l'Enlèvement d'Europe.
Fac-similé d'une gravure de Benedetto Montagna.

jour, par un caprice de Léon X, qui aimait les grosses plaisanteries, d'esquisser une véritable caricature : à l'occasion de la représentation des *Suppositi* de

l'Arioste, force lui fut de peindre sur le rideau du théâtre Fra Mariano tourmenté par les diables (voy. p. 55).

Moins encore que les peintres, les sculpteurs devaient se complaire dans des sujets si contraires à la dignité, à la gravité de leur art. Il n'est même pas sûr qu'ils aient mis en œuvre des motifs facétieux ou grotesques sur de petits bas-reliefs sans conséquence, tels que les médailles ou les plaquettes.

Seuls ces enfants terribles qui s'appellent les graveurs se sont laissé séduire par un ordre de représentations que je suis loin pour ma part de condamner, mais qui jure, il faut bien le reconnaître, avec la tenue si grande de l'art italien pendant sa période classique. Baccio Baldini a publié une *Grimace* (les deux doigts du milieu ouvrent la bouche, tandis que les deux index abaissent les paupières inférieures). Un anonyme de l'École lombardo-vénitienne de la seconde moitié du XV[e] siècle a représenté une *Troupe de singes faisant toutes sortes de niches à un marchand endormi* (Passavant, t. V, p. 190), motif que Holbein a traité plus tard dans son tableau de la Bibliothèque de Zurich. Un autre anonyme, de l'École de Mantegna, a symbolisé le *Mois de mars* par un homme barbu vu de face, assis sur une chaise et ouvrant la bouche toute grande comme pour se plaindre de la mauvaise chère du carême. De la main gauche il tient quelques oignons et appuie le pied gauche sur un panier rempli de légumes. Vis-à-vis de lui on voit un petit baril de sardines et, tout près, quelques poissons avec des écrevisses. A droite, des poissons et une sépia. A ses pieds, une tablette avec l'inscription :

Io son Marzo che carne non manzo bocone, Po non posso esser compagnone
Vivando de morona, spinaze e ganbareli, Caviaro, tonina, pori e burateli.

Au mois de Mars ou au Carême fait pendant le mois d'Octobre, un jeune homme assis et contemplant avec douleur une cruche renversée à terre. Cependant, sur la table qui est à sa gauche, on voit encore une autre cruche avec un flacon de vin. Dans le fond, un second jeune homme assis sous un oranger contemple son compagnon, les bras croisés. Au bas, sur une tablette :

Io son Otubrio bon citadino Che non posso bever niun picol vino;
Se io avese qualche bon tribiano Ne beveria in loco de padoano.

On attribue au même graveur la *Vieille Femme aux Saucisses*, composition grotesque dont l'héroïne, une vieille femme avec une chevelure frisée en toupet, tient de la main droite une broche garnie de saucisses et donne de la gauche un pied de porc à un jeune homme. Un autre client lui adresse sa requête à genoux. Plus loin, quatre danseurs et deux musiciens aux vêtements garnis de boutons en forme de clochettes.

Signalons encore, sur la dernière des vingt-deux cartes d'un Jeu de Tarots,

un fou dans l'ivresse, tombé à terre, et qui soutient, avec les jambes en l'air, un grand vase rempli de vin sur lequel on lit l'inscription *Muscatello*[1].

En regard du comique je placerai une catégorie d'idées encore plus en opposition avec les tendances de la Renaissance italienne, cette Renaissance faite surtout de clarté et de santé : je veux parler de ces cycles plus ou moins fantastiques mis à la mode par le moyen âge et par les pays du Nord.

Prenons le cycle de la mort, si populaire en France, en Allemagne, en Angleterre, où les danses macabres continuent à se développer sur les marges des livres d'heures aussi bien que sur les façades des monuments publics. Pendant la période que nous étudions, les artistes italiens, si heureux de vivre, si attachés aux biens de ce monde, ne mettent guère ces images funèbres en œuvre sans nécessité absolue, je veux dire en dehors des tombeaux, des *Jugements derniers*, des *Triomphes de Pétrarque*, de *l'Art de bien mourir de Savonarole*. Seules les têtes de morts ont le privilège de figurer assez fréquemment sur des monuments avec lesquels elles n'ont pas trop affaire. Parmi les rares exceptions, il suffira de signaler ici les deux danses macabres (« ballo della Morte ») peintes à Ferrare, l'une dans l'église Saint-Benoît en 1499, par Ludovic de Modène, l'autre dans le Palais de la Ragione[2], d'après les dessins de Garofalo, affirme-t-on, par son élève Flori († 1523). Je rappellerai en outre la Mort représentée sous forme de squelette vivant dans une peinture de Signorelli, au couvent de Saint-Antoine à Orvieto[3]. Par un contraste lugubre plutôt encore que plaisant, les organisateurs de diverses fêtes absolument profanes, telles que le carnaval, eurent l'idée d'évoquer l'horrible spectre. En 1511, à ce que l'on croit, le peintre florentin Piero di Cosimo représenta, au moyen de tableaux vivants, le Triomphe de la Mort, dans les données imaginées soit par Pétrarque, soit par un des commentateurs du poète : des buffles traînaient un char orné de squelettes et de croix blanches, sur lequel se tenait la Mort avec la faux. Tout à l'entour, des tombeaux qui s'ouvraient de temps en temps, et dont sortaient des personnages déguisés en squelettes. Autour du char, sur des chevaux efflanqués, d'autres squelettes. Des torches fumeuses, des trompettes sonnant des airs lugubres, le chant des psaumes et du *Miserere*, achevaient de donner à la scène un indéfinissable caractère de terreur. — Il ne fallait pas moins de mauvais goût pour mêler ces évocations lugubres à des festins, comme le fit un certain Matteo da Panzano, qui prit les supplices de l'Enfer pour thème du banquet offert à une société d'artistes florentins (voy., plus loin, le chapitre V).

Ici encore, les infractions à la règle commune sont surtout nombreuses chez les graveurs, gent particulièrement indisciplinée, en raison même de la

1. Passavant, t. V, p. 116, 117, 133.

2. Voy. *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 154. — Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*, p. 334, et *Documenti ed illustrazioni risguardanti la Storia artistica ferrarese*, p. 84.

3. Vigo, *le Danze macabre in Italia*. Livourne, 1878.

facilité avec laquelle elle pouvait produire ses idées et les répandre partout. Un livre d'heures imprimé à Venise en 1501, chez Antonio Giunta, et publié de nouveau en 1506, montre la Mort à mi-corps dardant ses flèches sur le pape, sur un cardinal et sur un prêtre, tandis qu'un roi a déjà succombé à ses coups[1]. Marc-Antoine Raimondi a gravé un squelette ailé tenant la faux (Bartsch, n° 184); ce motif reparaît dans une gravure de Marco Dente, faite sur un dessin bizarre et passablement incohérent de Bandinelli. On y voit un squelette pourvu d'ailes qui montre à un homme nu un second squelette étendu à terre et dont un vieillard soutient la tête; parmi les spectateurs, un personnage barbu avec le bonnet papal. Quelques critiques ont attribué à Michel-Ange l'invention d'une autre scène funèbre, gravée par un anonyme dont la manière rappelle celle d'Agostino Veneziano, la *Mort surprenant une Femme* (Bartsch, t. XV, p. 541).

Les scènes de sorcellerie et de magie, le fantastique, le surnaturel, si chers aux artistes allemands, n'ont éveillé que de rares échos en Italie. Quelques dessins de Léonard de Vinci, quelques estampes de Marc-Antoine et de son École prouvent du moins que les artistes italiens, pour peu qu'ils le voulussent fermement, savaient interpréter eux aussi les mystères de la Mort et de l'Enfer, évoquer les spectres, faire frissonner de terreur. La plus saisissante de ces compositions, c'est l'estampe de Marc-Antoine, la *Carcasse* ou *la Stregozza*, gravée incontestablement sur un dessin de Raphaël : la verve éclate d'un bout à l'autre de cette page magistrale; son allure admirable, ce mélange prodigieux de netteté plastique et de pénombre mystérieuse, ces beaux adolescents et cette vieille sorcière échevelée, ces boucs pleins de vie et ces squelettes antédiluviens non moins vivants, ces enfants épouvantés et ces oiseaux des marais qui s'enfuient à tire d'aile dans les roseaux : autant de traits de génie qui confirment l'attribution à Raphaël de ce chef-d'œuvre de l'art fantastique[2].

Les scènes d'astrologie ou de magie se multiplieront surtout à partir du milieu du XVIe siècle, dans l'œuvre de Reverdino et de Beccafumi. En nous limitant à la période comprise entre le dernier quart du XVe siècle et le premier du XVIe, nous aurons à citer l'*Astrologue* ou le *Magicien* de Giulio Campagnola, l'*Astrologue* ou le *Magicien* d'Agostino Veneziano.

Une foule de chefs d'école ont considéré le portrait comme le correctif du grand art historique, comme le ferment naturaliste indispensable pour renouveler des types qui sans lui auraient risqué de tomber dans la convention. Les Van Eyck et Masaccio, Léonard de Vinci et Raphaël, le Titien et le Tintoret, Rubens et Rembrandt, Louis David et Ingres, se sont montrés portraitistes hors

1. Voy. la *Revue critique d'Histoire et de Littérature*, 1879, t. I, p. 39.

2. Passavant cite plusieurs copies à l'huile de cette composition admirable, l'une attribuée à Jules Romain, au Musée de Montpellier, l'autre de Ribera, dans la collection Wellington à Londres. (*Raphaël d'Urbin*, t. II, p. 5, 9.)

Étude d'après une tête de vieillard, par Léonard de Vinci. (British Museum.)



La Carcasse. Fac-similé d'une estampe gravée par Marc-Antoine d'après Raphael.

ligne en même temps que grands peintres d'histoire; parmi les sculpteurs, Donatello — pour ne point parler de nos habiles sculpteurs français des XVII[e] et XVIII[e] siècles — a modelé avec une même supériorité des statues monumentales et des bustes.

Dans quelle mesure l'Age d'Or de l'art italien a-t-il partagé sur ce point les traditions des quattrocentistes, la plupart si empressés à peupler de portraits leurs peintures d'histoire? La réponse est aisée : on peut affirmer d'une manière générale que, le réalisme diminuant, les formules plus ou moins conventionnelles tendent à remplacer les types empruntés à la société contemporaine.

Les tendances spiritualistes de l'art italien aux approches du siècle nouveau percent surtout dans la sculpture. Celle-ci, abandonnant de plus en plus le portrait (là où le XV[e] siècle produisait cinq ou six bustes, le XVI[e] siècle n'en produit peut-être plus qu'un ou deux), se consacre exclusivement à la grande statuaire historique. De loin en loin seulement quelques velléités de réalisme : dans les terres cuites polychromes de la Haute Italie ou du royaume de Naples, dans le *Mortorio* de Caradosso (église de San Satiro à Milan) ou dans celui de Modanino (église de Montoliveto à Naples). Nulle part la gradation n'est aussi sensible que dans les tombeaux des professeurs de l'université de Bologne : ils commencent, au moyen âge, par les ornements les plus abstraits; prennent, au XIV[e] siècle, un accent plus personnel, avec des bas-reliefs représentant le défunt en chaire, entouré de ses élèves, donnée qui se développe, au XV[e] siècle, avec toutes sortes de détails réalistes; puis, au XVI[e] siècle, s'atténuent de nouveau et finissent par retomber dans l'abstraction [1].

Un des premiers, Savonarole protesta, au nom de la religion, contre l'abus des portraits : « Vous sacrifiez encore à Moloch, disait-il, c'est-à-dire au diable. Quels sont les usages qui règnent à Florence? Dès que les femmes ont marié leurs filles, elles s'empressent de les montrer avec ostentation, après les avoir arrangées comme des nymphes, et tout d'abord elles les conduisent à Santa Liberata. Voilà les idoles que vous avez mises dans mon temple. Les figures que vous faites peindre dans vos églises sont les images de vos dieux, et les jeunes gens disent ensuite, en voyant telle ou telle femme : « Voici Made-« leine, voici saint Jean », parce que vous faites peindre dans les églises des figures à la ressemblance de celle-ci ou de celle-là, ce qui est fort mal et constitue une grave insulte aux choses de Dieu. Vous, peintres, vous agissez mal. Si vous saviez ce qui s'ensuit et ce que je sais, vous ne peindriez plus de la sorte. Vous mettez toutes les vanités dans les églises. Croyez-vous que la Vierge Marie fût vêtue comme vous la représentez? Je vous dis qu'elle était vêtue avec simplicité. Vous feriez une très bonne action si vous effaciez les figures sans modestie. Vous donnez à la Vierge Marie des costumes de courtisane. Voilà comment le culte divin est profané. »

1. Ricci, *Monumenti sepolcrali di Lettori dello Studio Bolognese nei secoli XIII a XV.* Bologne, 1888.

Mais, malgré les objurgations du prophète, bon nombre de Florentins continuèrent, jusque vers le second tiers du XVI[e] siècle, à mêler des personnages contemporains aux scènes de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Andrea del Sarto, dans ses fresques de l'*Annonciation*, représenta Andrea della Robbia et son fils Luca parmi les moines qui imposent les vêtements de saint Philippe Neri. Cet artiste fit en outre poser sa femme pour modèle de ses madones ou de ses saintes. Un autre peintre toscan, Niccolò Soggi, peignant pour l'église de la « Madonna delle Lagrime », à Arezzo, un retable avec la *Nativité*, y fit figurer ses confrères Stagio Sassoli et Papino della Pieve. Le sculpteur Torrigiano donna les traits de son compatriote le majordome des Botti, fixé comme lui en Espagne, à une statue de saint Jérôme.



Première pensée de la tête de Judas.
Par Léonard de Vinci. (Bibliothèque de Windsor.)

Est-il nécessaire de rappeler avec quelle prédilection certains Vénitiens, Paul Véronèse en tête, reprirent cet usage.

L'École mystique, c'est-à-dire l'École ombrienne, ne pouvait que réagir contre des tendances aussi profanes. Aussi, avec quelle chaleur Rio, l'inquisiteur impitoyable de l'iconographie chrétienne, ne la félicite-t-il pas « d'avoir exclu ce genre de représentation de son domaine étroit, mais sacré, qui aspirait instinctivement à se rendre l'auxiliaire de la prière et de la contemplation! » On a affirmé, il est vrai, que le Pérugin se plaisait à peindre la Vierge sous les traits de sa femme Chiara Fancelli, notamment dans le retable de la Chartreuse de Pavie, aujourd'hui à la « National Gallery » de Londres. Mais un simple coup d'œil sur cette belle page suffit à prouver ou qu'il atténua ou qu'il idéalisa singulièrement le type primitif.

Ce n'est pas à dire que le chef de l'École ombrienne ne sût pas, à l'occasion, fixer une physionomie : son propre portrait, au Cambio de Pérouse, les deux portraits de moines de Vallombreuse, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence,

ne laissent rien à désirer ni pour la précision ni pour la vivacité de la caractéristique. Dans une autre circonstance, il ajouta à une de ses peintures de l'église des « Gesuati », à Florence, une frise comprenant une série de portraits grandeur nature.

Michel-Ange, d'accord sur ce point avec les Ombriens, n'employait que des figures idéales, nées de son cerveau (sauf peut-être dans le portrait de ce camérier du pape qu'il plaça dans l'enfer). Léonard, moins porté à l'abstraction, choisissait ses types dans son entourage, parfois même dans la rue, sauf à les modifier selon les besoins de la composition : quoi de plus caractéristique à cet égard que les transformations successives des modèles qui ont posé pour la *Sainte Cène*! Au début, c'étaient des portraits; peu à peu ils se métamorphosent en figures idéales. Tel est Judas, qui se montre d'abord sans barbe et avec des traits relativement peu accentués. Grâce à un travail d'assimilation et d'épuration infini, après avoir puisé à l'origine jusque dans les milieux les moins recommandables, Léonard parvient à nous transporter à mille lieues de la cour de Ludovic le More et à substituer aux nuances qui caractérisent l'individu ce que l'on pourrait appeler l'éternel humain. N'importe, ce premier contact avec la réalité aura laissé dans l'œuvre définitive je ne sais quelle saveur et quelle conviction.



Conti présenté à la Vierge.
Par Raphaël. (Fragment.)
(Pinacothèque du Vatican.)

A travers les fluctuations de ses diverses manières, Raphaël recourut surtout aux portraits dans les grandes pages d'histoire qu'il peignit au sortir de sa période florentine. On sait combien de personnages de la cour de Jules II et de Léon X figurent dans la *Dispute du Saint Sacrement*, dans l'*École d'Athènes*, dans le *Parnasse*, dans l'*Héliodore chassé du Temple*, dans la *Messe de Bolsène*, dans la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*. Par une licence poétique qui pouvait s'autoriser de l'exemple des quattrocentistes, le Sanzio n'hésita pas à donner aux acteurs du passé les traits de ses protecteurs ou de ses amis, de Jules II ou de Léon X, de Bramante ou de Marc-Antoine, parfois même des Suisses de la garde pontificale, comme dans ces spectateurs de la *Messe de Bolsène* qui nous montrent quel vigoureux portraitiste il était, avec quelle sûreté il savait fixer une physionomie. Il lui arriva également d'introduire des donateurs dans des tableaux de sainteté : on sait quelle note fraîche et vivante le portrait de Sigismondo dei Conti mêle à la *Vierge de Foligno*. Plus tard, la recherche des types de convention et le culte du beau idéal relèguent dans l'ombre ces fortes et fécondes études. Rien de plus instructif à cet égard que le parallèle des Stances du Vatican avec les Loges : dans celles-ci on ne découvre déjà



Étude pour le portrait de Maddalena Doni, par Raphael. (Musée du Louvre.

plus la moindre trace de portrait; partout, dans ce vaste ensemble, des figures créées de toutes pièces.

La poursuite de la noblesse, qui s'accentuait de jour en jour dans les Écoles italiennes, ne pouvait qu'amener l'élimination successive des détails vulgaires, familiers, voire intimes, qui avaient donné à la peinture et à la sculpture religieuses des Primitifs leur saveur particulière. L'École florentine, se conformant aux principes de son fondateur Giotto, leur resta fidèle la dernière peut-être.



Portraits contemporains introduits dans une composition historique.
Fragment de la Messe de Bolsène, par Raphaël. (Stances du Vatican.)

Voici, à l'Académie de Florence, la *Résurrection du Christ*, de Raffaellino del Garbo (mort en 1524, ainsi quatre années après Raphaël) : que de trivialité encore dans la conception! L'artiste s'est ingénié à rendre jusqu'aux effets les plus involontaires et les moins pittoresques de la torpeur ou de la surprise des gardiens du tombeau : l'un, étendu sur le dos, dort d'un sommeil de plomb; l'autre, couché sur le côté, sent tout à coup tomber sur lui la pierre du tombeau; les yeux encore fermés, il ouvre la bouche pour pousser un cri de douleur. On pense à peine au Christ. Dans une autre *Résurrection*, peinte pour l'église San Petronio de Bologne, Amigo Aspertini († vers 1552) s'est plu à imaginer les attitudes les plus tourmentées et les plus compliquées; gardiens écrasés par la chute du couvercle du sarcophage, etc. On se croirait reporté au temps de Piero della Francesca (t. I, p. 344), et encore celui-ci avait-il donné à l'acteur principal une véritable grandeur.

Dans un autre ordre d'idées, une gravure du *Déluge*, due à un anonyme italien (Bartsch, t. XIII, p. 72; Passavant, t. V, p. 6), abonde en traits réalistes dignes du fameux *Déluge* de Paolo Uccello (voy. t. I, p. 341). On y voit une barque qui se renverse sur ceux qui la montent, un homme qui nage péniblement, d'autres montés sur des chevaux ou enfoncés dans un tonneau; le possesseur d'un radeau qui, un bâton levé, défend l'approche de son refuge, etc.



Ananie frappé de cécité. (Voy. p. 162.)
Par Raphaël. Fragment. (Musée de South Kensington.)

Ce parti pris de vulgarité (il y a encore bien de la convention chez ceux qui font profession de réalisme!) perçait jusque dans les scènes qui auraient semblé devoir porter aux sentiments les plus gracieux. Franciabigio, en peignant dans le cloître de l'Annonciation, à Florence, le *Mariage de la Vierge*, plaça à côté de saint Joseph un personnage qui lui donne un coup pour le faire souvenir du mariage, ainsi que cela se pratiquait à cette époque encore; il y peignit également un homme nu qui brise la baguette restée sans fleurs, puis une mère battant son enfant qui ne veut pas avancer et qui se cache le visage derrière les mains.

La tendance à traiter les sujets religieux ou historiques comme des sujets de genre s'était, elle aussi, plus d'une fois affirmée jusqu'au début du XVI[e] siècle; les compositions mi-familières, mi-anecdotiques de D. Ghirlandajo ou de Pinturicchio ne le cédaient pas à cet égard à celles de Benozzo Gozzoli ou de Pisanello. Le spiritualisme de l'École romaine et les scrupules archéologiques firent proscrire pour un temps ces pratiques : seuls les Vénitiens, Giorgione en tête, leur demeurèrent fidèles. Parmi les Florentins, Andrea del Sarto fut le

premier qui rentra dans l'ornière : dans ses fresques du cloître de l' « Annunziata » il subordonna constamment la recherche du style à celle de traits empruntés à la vie contemporaine. Rien ne jure davantage avec la gravité, la dignité et, ayons le courage de prononcer ce mot, avec le sérieux que Raphaël et Michel-Ange avaient donnés à leurs grandes compositions d'histoire.



Le Boiteux guéri par les Apôtres. (p. 162.)
Par Raphaël. Fragment.
(Musée de South Kensington.)

L'honneur d'avoir dégagé l'art religieux de la masse de détails oiseux qui l'encombraient revient en partie à ce pauvre d'esprit qui s'appelait le Pérugin. Ses *Madones*, ses *Saintes Familles*, sa *Remise des clefs à saint Pierre*, sa *Crucifixion* de Santa Maria Maddalena dei Pazzi, son *Mariage de la Vierge*, au musée de Caen, sont purs de traits réalistes. Dans sa *Lamentation autour du corps du Christ*, à la galerie Pitti, il a évité tout ce qui aurait pu rappeler la force musculaire, pour ne laisser percer que les impressions morales. Combien ne l'emporte-t-il pas en cela sur son compatriote Pinturicchio! combien aussi sur Filippino Lippi, dont il eut mission de terminer la *Descente de croix*, d'un réalisme si choquant!



Élymas frappé d'apoplexie. (Voy. p. 102.)
Par Raphaël. Fragment. (Musée de South Kensington.)

Du Pérugin, cette tendance passa dans l'esprit de Raphaël, qui ne lui fut infidèle (et cette exception confirme éloquemment la règle qui vient d'être posée) que précisément pendant sa période florentine, la période à laquelle appartiennent ses Madones, tour à tour si gracieuses ou si enjouées, la *Vierge au Chardonneret*, la *Vierge dans la prairie*, la *Belle Jardinière*. Il fallut l'établissement du Sanzio à Rome et l'influence des modèles antiques pour lui faire abandonner de nouveau cette voie et pour l'amener à traiter la peinture d'histoire avec la gravité qu'elle réclame. Désormais les traits réalistes ne paraîtront plus chez lui que de loin en loin. Il se souvint de son passage par l'École florentine lorsqu'il dessina la *Descente*

*de croix* (gravée par Marc-Antoine). Ici aussi les quatre acteurs principaux, montés sur des échelles, s'absorbent dans des détails matériels, dans une



La Descente de Croix au xv[e] siècle.
Plaque de bronze de l'École de Donatello. (Musée national de Florence.)

opération que l'artiste s'est plu à compliquer plus que ne le comportait le goût. La dernière peut-être de ces rechutes, c'est le motif si malencontreux de l'*Incendie du Bourg* : une mère tendant à son mari son enfant au maillot

Avec la recherche de la noblesse disparaît forcément le goût de la laideur :




La Descente de Croix au XVI<sup>e</sup> siècle.
Fac-similé de l'estampe gravée par Marc-Antoine d'après Raphael.

comparez, dans l'ouvrage des docteurs Charcot et Paul Richer[1], la liste des

1. *Les Difformes et les Malades dans l'Art*. Paris, Lecrosnier et Babé, 1889.

grotesques, des nains, des bouffons et des idiots, des infirmes, des aveugles, des lépreux, des pestiférés, etc., peints ou sculptés aux différentes époques, vous verrez combien peu d'entre eux se rapportent aux Écoles florentine et romaine du commencement du XVI^e siècle. Ce n'est pas à dire que même un Raphaël n'ait pas su à l'occasion rendre certaines infirmités physiologiques avec une vérité que n'auraient pas désavouée les peintres d'anatomie hollandais. Les velléités de réalisme se font surtout jour dans ses cartons de tapisseries : le *Boiteux guéri par les Apôtres*, *Ananie frappé de cécité*, *Élymas frappé d'apoplexie*, témoignent d'une puissance d'observation ou d'intuition admirable[1]. Plus souvent encore Léonard de Vinci a abordé ce domaine; mais ici il faut distinguer : l'artiste fuyait tout ce qui pouvait évoquer l'idée de la laideur ou de la vulgarité; l'homme de science, au contraire, n'avait à reculer devant aucune difformité : aussi est-ce à l'actif de ce dernier que nous inscrirons les fameux recueils de types grotesques.



Tête grotesque, par Léonard de Vinci. Fragment.
(Bibliothèque de la Reine à Windsor.)

Au réalisme dans le choix des sujets et au réalisme dans leur interprétation fait suite le réalisme dans le rendu des objets que la nature place sous nos yeux, qu'il s'agisse de figure humaine ou de paysage, de jeux de lumière ou de fluide vital.

On peut dire d'une manière générale que la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e se passèrent en luttes entre le réalisme et l'idéalisme, luttes intéressantes et fécondes entre toutes, car elles surexcitèrent au plus haut point les facultés de cette génération si ardente.

Les progrès réalisés par les Primitifs devaient avoir pour effet de rendre singulièrement facile la tâche de leurs successeurs. Il était à craindre que

1. Par contre, le jeune possédé de la *Transfiguration* n'offre aucun des caractères précis soit de l'épilepsie, soit de l'hystérie, ni d'aucune autre maladie convulsive connue. (Voy. Charcot et Paul Richer, *les Démoniaques dans l'Art*. Paris, 1887, p. 28.)

ceux-ci, dispensés désormais de résoudre les difficultés techniques qui avaient si fort préoccupé les générations précédentes (perspective, anatomie, proportions, pratique de la peinture à l'huile, etc.), ne se laissassent aller à puiser dans les ouvrages antérieurs, au lieu de tenter un effort en avant; qu'ils ne prissent l'habitude, pour employer un terme peu euphonique, mais parfaitement clair, de travailler de chic. Les artistes de la période qui nous occupe surent heureusement pour eux et pour nous éviter ce danger.

Les Piero della Francesca et les Mantegna avaient porté la Perspective à une telle perfection, qu'il s'agissait de limiter son rôle plutôt que de l'étendre. Mantegna, notamment, avait pris tant de plaisir à la difficulté vaincue, que ses compositions ressemblaient parfois à de véritables gageures; exemples : son *Christ mort* vu en raccourci, au musée de Brera (gravé t. I, p. 345; prototype de l'étude de cadavre de Rembrandt, au musée d'Amsterdam), son plafond du château ducal de Mantoue. Les grands peintres du siècle suivant cherchèrent, au contraire, à dissimuler leur habileté : il leur suffisait de savoir; à quoi bon éblouir le public par leur science! Le naturel, l'aisance, la distinction, leur paraissaient plus enviables que ces tours de force techniques.



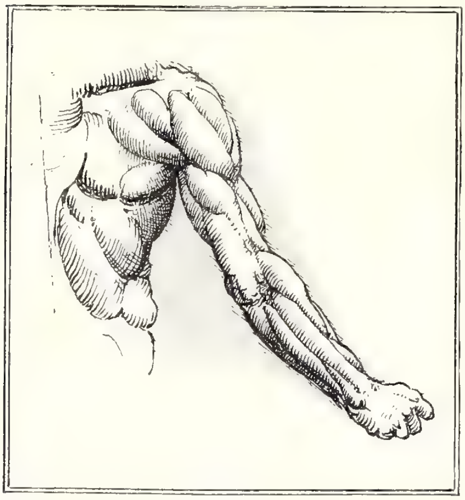
Tete grotesque, par Léonard de Vinci. Fragment.
(Bibliothèque de la Reine à Windsor.)

Mais l'Anatomie, si imparfaitement étudiée par les Primitifs (voy. t. I, p. 290-292), exigeait encore de grands efforts, soit de la part des peintres, soit de la part des sculpteurs. Aussi Signorelli, Léonard de Vinci et Michel-Ange, prenant exemple sur Verrocchio, disséquèrent-ils avec ardeur[1]. Peut-être Michel-Ange sacrifia-t-il même parfois la recherche de la beauté à des préoccupations purement scientifiques. Assez indifférent d'ordinaire aux phénomènes du monde

1. Sur les études anatomiques de Léonard, je signale au lecteur un intéressant article de M. le docteur Mathias Duval (*Revue scientifique*, 7 décembre 1889), et surtout *l'Anatomie des Maîtres*, publiée par le même savant en collaboration avec M. Bical (Paris, Quantin; 1890), ouvrage accompagné de 30 planches.

extérieur, il ne se passionnait pour la nature que le scalpel à la main, devant une table de dissection. Autant, dans le choix des physionomies, il aimait à s'inspirer d'un idéal préconçu, autant, dans la structure osseuse de ses personnages, dans l'indication des mouvements, dans le jeu des muscles, il tenait à se régler sur les données de l'expérience.

Le Pérugin, quoique élevé dans l'atelier de Verrocchio, n'a certainement jamais disséqué. Cependant, à l'occasion, il savait regarder en face un cadavre et rendre du moins la rigidité de la mort, comme il l'a montré dans le Christ de sa belle *Pietà*, à l'Académie de Florence. Sauf dans ces circonstances exceptionnelles, le chef de l'École ombrienne semble n'avoir pas employé de modèle : tout au plus faisait-il poser un de ses élèves pour obtenir l'indication générale des attitudes ou du jeu des draperies. Cette insuffisance d'observation se fait surtout sentir dans les têtes, qui sont d'ordinaire si molles, si rondes et si efféminées.



Étude anatomique, par Léonard de Vinci.
(Bibliothèque de la Reine à Windsor.)

Raphaël, avec son esprit ouvert et son tempérament éclectique, se gardait bien de négliger l'anatomie. Un dessin de la collection de M. Malcolm — une étude pour la *Mise au Tombeau* (1508) — nous apprend qu'il se servait d'un squelette pour étudier les attitudes de ses personnages. « Il s'attachait — c'est Vasari qui l'affirme — à comparer la musculature des écorchés et des sujets vivants, ainsi qu'à étudier les divers effets de son mécanisme sur les parties ou l'ensemble du corps humain. Il examina en outre avec attention les articulations des os, les attaches des tendons, les réseaux formés par les veines. » L'étude assidue du modèle vivant fut sa règle d'un bout à l'autre de sa carrière. Aucun artiste ne poussa plus loin à cet égard le scrupule : jusque dans la *Sainte Famille de François I*[er] (1518), c'est-à-dire dans un de ses tout derniers ouvrages, il étudia et vérifia l'attitude de la Vierge sur une femme du peuple qu'il dessina avec les haillons dont elle était couverte.

En inventant ou en perfectionnant le mannequin, Fra Bartolommeo, celui de tous les grands artistes de cette époque qui consulta le moins le modèle vivant, mit à la disposition de ses confrères un auxiliaire dangereux : trop souvent, prenant exemple sur lui, ils se dispensèrent de recourir à la nature.

L'exemple d'un peintre de troisième ordre, le Florentin Franciabigio († 1525), nous apprend toutefois que ces pratiques se généralisèrent len-



Étude pour un groupe de la bataillle d'Ostie, par Raphael.

(Collection Albertine, a Vienne.)

tement : cet artiste entretenait plusieurs modèles, et il ne se passait pas de



Étude d'arbre, par Léonard de Vinci. (Bibliothèque de la Reine à Windsor.)

jour sans qu'il dessinât d'après le nu ; il disséquait également, à l'hospice de Sainte-Marie Nouvelle.

Ces scrupules, ce besoin de se retremper sans cesse au contact de la nature subsistent également chez un certain nombre de portraitistes. Dans les portraits de Sebastiano del Piombo, l'extrême liberté de l'attitude et de l'expression s'allie à une minutie non moins grande dans le rendu des accessoires. Dès l'époque de Vasari on y admirait l'habileté prodigieuse avec laquelle étaient traitées les étoffes, — velours, atlas, damas, drap, etc.; — dans l'un d'eux on comptait jusqu'à cinq ou six nuances de noir.



Quadrupèdes et Oiseaux peints par Jean d'Udine.
(Loges du Vatican.)

Si, laissant de côté la figure humaine, nous nous attachons à la reproduction de l'ensemble des êtres, des produits ou des phénomènes qui constituent la nature, ici encore les scrupules les plus touchants alternent avec la tendance à se contenter d'une approximation. Envisageons l'œuvre de Léonard de Vinci : avec quel respect religieux n'étudiait-il pas jusqu'aux animaux, jusqu'aux plantes les plus infimes! A quel labeur infini ne s'assujettissait-il pas pour rendre la coloration et les jeux de lumière, pour donner à la peinture le relief, la corporalité! Ce souci peut-être excessif de la fidélité plastique, cette probité à toute épreuve, expliquent l'extrême lenteur avec laquelle il produisait. En cela il se montrait le digne héritier des Primitifs.

Nous rencontrons des préoccupations analogues chez un des chefs de l'École de Ferrare : le Garofalo, affirme Vasari, dessinait les moindres choses d'après nature.

Descendons maintenant de quelques degrés et attachons-nous, non plus à un peintre d'histoire, mais à un simple peintre d'ornements, tel que Jean d'Udine. Ici encore se révèle la plus vive passion jusque pour les représentants les plus modestes du règne animal ou du règne végétal, une connaissance approfondie des habitudes de la gent volatile, de la structure des plus rares fleurs de la forêt ou de la montagne. « Où trouver, s'écrie Vasari, des oiseaux

plus vivants que ceux qui fourmillent dans les Loges? Et les oiseaux de toutes les espèces n'y sont-ils pas réunis, les uns perchés sur des fleurs, les autres sur des épis de blé, de millet, de maïs, en un mot sur toutes les sortes d'herbes, de plantes et de fruits que la nature a produites de tout temps pour leur nourriture et pour leurs besoins? Comment énumérer les poissons, les animaux aquatiques et les monstres marins que Giovanni a rassemblés dans le même lieu? Il vaut mieux les passer sous silence que de tenter l'impossible. Que dire de ces fruits et de ces fleurs de tous les genres, de toutes les qualités, de toutes les couleurs, de toutes les saisons, de toutes les contrées? Comment décrire tous ces instruments de musique, qui sont aussi vrais que la réalité même? Qui ne sait que Giovanni ayant peint au bout des Loges des tapis sur des balustrades, un palefrenier, cédant à l'illusion, courut un jour à la hâte pour les prendre, afin de les étendre sous les pieds du pape, qui se rendait au Belvédère? »



Le Costume au XVI^e siècle
Figure de saint. Fragment.
Par A. Borgognone. (Chartreuse de Pavie.)

Ces traditions salutaires, déjà bien affaiblies chez les élèves de Raphaël, et plus encore chez les imitateurs de Michel-Ange, finirent par passer pour des manies. Girolamo de Trévise (mort en 1544) est bien le représentant de la nouvelle École, qui se contente d'à peu près : il disait à Perino del Vaga, en manière de reproche : « A quoi servent les cartons? pour moi, j'ai mon art au bout de mon pinceau (Che cartoni e non cartoni? io, io, ho l'arte su la punta del pennello). »

Le Costume, un des auxiliaires les plus puissants du Réalisme, puisqu'il change de génération en génération et qu'il exige, par suite, une interprétation toujours nouvelle de la part des artistes, ne pouvait manquer de se régler sur les besoins et les goûts nouveaux, et cette évolution eut lieu dès les premières années du siècle, non à partir de 1530 seulement, comme l'affirme un écrivain spécial[1].

1. Weiss, *Kostüm-Kunde*, p. 662. Sur le costume au XV^e siècle, voy. notre t. I, p. 309-325.

Chez Borgognone, Pinturicchio, Signorelli, Carpaccio, chez l'illustrateur du *Songe de Polyphile* (1499), même chez Raphaël, pendant sa période ombrienne, les modes diffèrent peu encore de celles de l'âge précédent. C'est un accoutrement à la fois fier et pittoresque, parfois trop raide et trop maigre; des culottes et des justaucorps trop collants chez les jeunes gens, des manteaux trop lourds chez les vieillards, des robes trop empesées chez les femmes. Puis, presque sans transition, l'arrangement général acquiert une ampleur et une liberté admirables; sans cesser de dessiner les formes essentielles du corps, couvre-chefs, vestons, manteaux, chausses et chaussures prennent un tour plus aisé, moins archaïque, on serait tenté de dire moins pédant. L'indépendance et la pondération qui sont dans les esprits se reflètent jusque dans des accessoires humbles entre tous. Alors même que la coupe des manches, du corsage, du col, n'aurait pas changé, l'ensemble devait fatalement produire une impression toute nouvelle, puisque l'on faisait usage, non plus de lourds brocarts, raides comme des feuilles de zinc, mais de tissus souples, aux ondulations infinies, d'une extrême mobilité, qui n'excluait d'ailleurs pas une extrême richesse. Rien que dans la manière de les attacher ou de les nouer, on sent le laisser-aller et la fantaisie propres aux époques qui peuvent faire la part de l'imprévu, parce qu'elles savent que leur instinct ne les induira pas en erreur. En un mot, si tout, au xv^e^ siècle, rappelle l'étiquette timorée, chère à de braves bourgeois, tout, au siècle suivant, proclame la mâle confiance d'une génération assurée des suffrages des contemporains et de la postérité. Aussi l'ensemble des figures de cette époque, dans l'École romaine aussi bien que dans l'École vénitienne, a-t-il quelque chose de calme, de reposé, parfois d'un peu trop robuste : une grâce imposante y tient lieu de solennité comme elle y tient lieu de mièvrerie.



Le Costume à la fin du xv^e^ siècle.
Coupe de Castello. (Musée du Louvre.)

Mais, me dira-t-on, les peintres en prenaient à leur aise avec les modes contemporaines : ils peuplaient leurs tableaux de costumes de fantaisie; ces changements que vous signalez n'existent que dans l'imagination des artistes du temps. « Si les artistes et les littérateurs, a déclaré quelque part un historien du costume, avaient eu le pouvoir de faire la mode, ils auraient ressuscité le costume antique.... Mais ceux qui passent pour les rois de la mode n'en sont que les propagateurs. Ils ont au-dessus d'eux le fabricant, appliqué à mettre en circulation des produits nouveaux, l'ouvrier industrieux, qui sait changer le jeu de son métier, de ses ciseaux, de son aiguille[1]. »

1. Quicherat, *Histoire du Costume en France*, p. 351.



Étude pour les cavaliers du portement de croix, par Raphael.

(Collection Albertine, a Vienne.)

Heureusement, nous savons de source certaine qu'en Italie bon nombre de peintres avaient la spécialité de composer des modèles de costumes réels, à l'occasion de cérémonies ou de fêtes. A Florence, les déguisements du carnaval et l'organisation des chars de triomphe mettaient en mouvement toute la gent artiste. Francesco Granacci était réputé maître dans l'art d'inventer de beaux ajustements et de beaux décors : on recourait à ses lumières de près et de loin. Le lugubre Piero di Cosimo fit lui-même acte de costumier en organisant le fameux Char de la Mort.

Étant données les habitudes du XVI[e] siècle, je suis intimement convaincu que les modes avaient alors pour arbitres, non les tailleurs et les couturières, comme aujourd'hui, mais les peintres et les sculpteurs.



Le Costume à la fin du XV[e] siècle.
La Chute des Réprouvés, par Signorelli. (Dôme d'Orvieto.)

La réglementation du costume préoccupait jusqu'à de graves magistrats. En 1502, la veille du départ des ambassadeurs chargés de complimenter Lucrèce Borgia sur son mariage avec le prince héritier de Ferrare, le Sénat vénitien se réunit pour examiner les vêtements neufs des deux ambassadeurs, consistant en manteaux de velours de soie cramoisi garnis de fourrure, avec des capuchons pareils. « Plus de quatre mille personnes, ajoute le chroniqueur, se tenaient dans la salle du Grand Conseil pour les admirer, et la place Saint-Marc était remplie de monde qui se pressait pour les voir comme des bêtes curieuses. L'un de ces deux manteaux d'État était de trente-deux et l'autre de vingt-huit aunes de velours. » L'événement ne répondit d'ailleurs pas aux vues du Sénat. « Les ambassadeurs, après avoir revêtu leurs superbes manteaux pour prononcer devant la princesse une longue harangue en latin et une seconde en italien, se retirèrent dans une antichambre, ôtèrent les manteaux et les envoyèrent à Lucrèce comme cadeau de noces de la République. La nature du présent et le pédantisme des deux Vénitiens excitèrent au plus haut point les railleries de la cour de Ferrare[1]. »

1. Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, t. II, p. 58-59.

Vers la même époque, en 1504-1505, le Sénat vénitien s'éleva contre les changements incessants de la mode, changements si préjudiciables aux seigneurs et citoyens. Les Vénitiennes n'avaient-elles pas imaginé de supprimer tout à coup les robes à queue, puis d'y revenir non moins brusquement! Défense leur fut faite en conséquence de porter des robes à l'allemande — « alla tedesca », — avec des manches trop larges, des tabliers ornés d'or et d'argent, des vêtements de couleurs différentes ornés de velours, de franges et de rubans[1].



Le Costume au commencement du XVIe siècle.
Portrait de Navagero, attribué à Raphaël.
(Copie conservée au Musée de Madrid.)

A Gênes, un conseil municipal évidemment en retard sur le siècle émit la prétention de fixer jusqu'à la coupe, jusqu'à la couleur des vêtements des femmes. Celles-ci ne pouvaient sortir sans avoir les épaules et la poitrine couvertes, les manches fermées sur le poignet. Il leur était interdit de porter les toiles fines de Cambrai et de Nivelle, les étoffes violettes ou écarlates, et une série d'ornements spécifiés dans le plus grand détail[2].

Les Génois avaient raison : le costume répondait à des réalités; il symbolisait les divisions par castes, ainsi que d'importants actes de la vie publique; il intéressait la décence autant que la prospérité financière de la cité. Mais le courant était trop fort : dans son besoin de liberté et de fantaisie, l'Age d'Or de la Renaissance ne pouvait plus subir de telles entraves faites pour le bon vieux temps, pour une bourgeoisie parcimonieuse et vétilleuse.

L'étude des marbres antiques, la vue incessante d'acteurs revêtus de la toge,

1. Molmenti, *la Storia di Venezia nella vita privata*, p. 313 et suiv.

A Gênes, l'édit somptuaire de 1512 accordait aux femmes et aux jeunes filles de plus de onze ans le droit de porter des chaînes et un « denteriol » d'or d'une valeur maximum de 60 ducats, une perle ou un joyau d'une valeur maximum de 100 ducats, et des bagues d'une valeur maximum de 200 ducats. — Si le lecteur veut bien se rappeler que le ducat de Gênes pesait vers cette époque 3 grammes et demi et qu'il représenterait, au pouvoir du numéraire, une cinquantaine de francs de notre monnaie, il reconnaîtra que les Génoises n'étaient pas trop à plaindre, puisqu'elles pouvaient porter pour 15 ou 20000 francs de joyaux. Que de Parisiennes se contenteraient aujourd'hui de cette latitude! (Belgrano, *della Vita privata dei Genovesi*, p. 256-257.)

2. Belgrano, *della Vita privata dei Genovesi*, p. 256 et suiv.

ne contribuèrent pas peu, on peut l'affirmer sans témérité, à donner au costume italien la liberté et l'ampleur que nous admirons en lui. Nous savons pertinemment que dans certaines cérémonies les costumes antiques étaient de rigueur : en 1512, les poètes lauréats, pour recevoir la couronne des mains du pape Jules II, durent paraître « in habitu Orphæi[1] ». A l'occasion, on drapait le manteau à l'instar d'une toge, avec des pans rejetés par-dessus les épaules (portrait de Raphaël par Marc-Antoine). J'attribue également à l'influence de l'antiquité l'habitude de laisser à découvert certaines parties du corps, entre autres le cou (portrait de Bindo Altoviti par Raphaël).



Le Costume au commencement du XVI[e] siècle.
Portrait de Beazzano, attribué à Raphaël.
(Copie conservée au Musée de Madrid.)

Les relations de jour en jour plus nombreuses avec les nations voisines, l'occupation d'une partie de l'Italie par les armées de la France et de l'Allemagne, contribuèrent plus encore à cette révolution. Ce contact incessant avec les étrangers ne pouvait qu'affaiblir l'attachement des Italiens pour leur costume traditionnel : il se forma comme une mode internationale. Les modes françaises surtout firent une large trouée; quoiqu'elles conservassent à cette époque quelque chose de massif, le prestige de nos armes et les alliances contractées par tant de princes italiens avec Charles VIII, Louis XII et François I[er] leur assurèrent une faveur unanime. On constate leur action dès 1494; cette même année le roi Alphonse II de Naples revêtit, pour son couronnement, une « vestis ad formam gallicam ». Le chroniqueur Bernardi signale d'autre part, pour cette date capitale dans les annales de l'Italie, « molte foggie di vestimenti[2] ». Un peu plus tard, Signorelli et Pinturicchio mêlèrent une foule de costumes français ou germaniques, surtout des uniformes de lansquenets, à leurs fresques du couvent de Monte Oliveto Maggiore et de la librairie du dôme de Sienne. Que César Borgia, en faisant son entrée à Chinon (voy. t. I, p. 318), portât une veste à la française, que son beau-frère Alphonse d'Este, en fidèle allié de notre pays, se vêtit, pour aller au-devant de sa fiancée Lucrèce Borgia, de velours rouge « à la mode française », avec une toque noire enrichie

1. *Diarium* de Paris de Grassis.
2. Schmarsow, *Melozzo da Forli*, p. 291-292.

d'une médaille ou d'une plaquette, et qu'il fit usage de guêtres françaises de velours noir (des gamaches) et de bottines de couleur incarnat, une telle prédilection s'expliquait sans peine par les relations de ces princes avec Louis XII. Mais pour qu'un artiste étranger tel qu'Albert Dürer fît à Venise, en 1506, l'acquisition d'un manteau français, accompagné d'un veston « welche », il fallait que nos modes eussent pénétré jusque dans la bourgeoisie. Les femmes ne tardèrent pas, dans cet engouement, à rivaliser avec les hommes. Ne sait-on pas qu'elles ne font rien à demi! En 1508, lors de son mariage avec un Colonna, une nièce du pape Jules II portait une robe « alla francese » en satin blanc, toute déchiquetée, avec du brocart dessous [1].

Il ne faudrait pas toutefois s'exagérer l'étendue des infiltrations étrangères : nous avons le plaisir de constater que pendant longtemps l'Italie sut se tenir libre du joug espagnol [2].

Il n'entre pas dans mes vues de décrire une à une toutes les modifications apportées à la toilette et à la parure par le siècle de Léon X. C'est affaire à un archéologue. Bornons-nous à quelques traits particulièrement caractéristiques.



Le Costume au commencement du XVI[e] siècle.
Dessin pour nielle attribué à G. Francia. (Musée de Lille.)

La coiffure se métamorphose la première. Les couvre-chefs bizarres et souvent disgracieux du siècle précédent font place à des toques aux bords plus ou moins relevés, plus ou moins échancrés, ornés de médailles ou de plaquettes en bronze, à des barettes, à des chapeaux de feutre. Les chaperons ont vécu; le turban ne paraît plus que de loin en loin, et encore s'est-il considérablement modifié (portrait de B. Castiglione, par Raphaël; de l'Arétin, par Marc-Antoine; gravés ci-dessus, p. 49 et 61). Le passage d'une mode à l'autre est palpable sur les médailles d'Hercule d'Este : dans celles du XV[e] siècle, ce prince porte encore constamment un bonnet conique; dans celles du commencement du XVI[e] siècle (1505), un bonnet carré, un mortier ou une barette [3]. Signalons aussi, dans le costume militaire, la disparition des casques extravagants que Léonard avait encore donnés aux combattants de la *Bataille d'Anghiari*.

Le port de la barbe, encore si rare au XV[e] siècle (voy. t. I, p. 320-321), se généralise de jour en jour, surtout grâce à l'initiative prise par Jules II, qui laissa pousser la sienne lors de son voyage à Bologne, en septembre 1510. Bientôt elle devint comme obligatoire pour les papes (Clément VII, Paul III, Sixte-Quint, etc.), pour les cardinaux, pour les doges, pour tous les personnages de marque. Il était, par contre, sans exemple que l'on portât la mous-

1. Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, trad. française, t. II, p. 25. — Thausing, *Lettres d'Albert Dürer*, p. 17. — Ademollo, *Alessandro VI, Giulio II e Leone X nel Carnevale di Roma*, p. 31.

2. Weiss, *Kostüm-Kunde*, p. 523.

3. Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance; Niccolò*, pl. VII, n° 4; pl. VIII, n° 1.

tache seule. En ce qui concerne la chevelure, on continua de la porter longue : c'est ce que les Italiens appellent la « zazzera ».

La longue robe de laine, de satin ou de brocart — lévite, simarre, dogaline, comme on voudra l'appeler — continue à former le costume de cérémonie par excellence; elle pouvait à la rigueur tenir lieu de tout autre vêtement, puisqu'elle recouvrait le corps, du cou aux pieds. On la garnit de manches plus ou moins larges, plus ou moins échancrées, de fourrures plus ou moins riches. L'apparition à Bologne, au milieu de la cour de Léon X, de François I[er] en jaquette courte, « brevibus vestibus vestitus », fut un vrai coup de théâtre.



Le Costume au commencement du XVI[e] siècle.
Portrait de jeune homme, par Raphaël.
(Musée du Louvre.)

La robe, vêtement solennel, gênant au possible, disparaît par contre dans la vie civile. On la remplace par des tuniques ou par des jaquettes d'une longueur variable, avec des manches plus ou moins bouffantes et des crevés, ce qui les distingue de l'ancienne veste, essentiellement collante. Cette jaquette, d'ordinaire échancrée à la hauteur du cou, laisse à découvert une chemise finement plissée.

La ceinture reçoit les plus riches ornements et jusqu'à des nielles[1]. Par-dessus la jaquette on jette soit un mantelet, soit un manteau ample et souple, drapé avec cette négligence apparente qui est le comble de l'art. Les cols de fourrure, fort rares pendant l'ère précédente, gagnent en faveur (portrait du *Joueur de violon* de Raphaël).

Les artistes du commencement du XVI[e] siècle ayant surtout laissé des portraits à mi-corps, on éprouve quelque difficulté à déterminer rigoureusement la coupe des hauts-de-chausses, culottes et jambières. A ne consulter que Signorelli, dans ses fresques de Monte Oliveto et d'Orvieto, on aurait abusé à ce moment des chausses mi-parties, avec une braguette et des aiguillettes nouées autour du genou. D'après Filippino Lippi, au contraire (*Adoration des Mages*, au Musée des Offices), la mode aurait été aux pantalons bouffants, renouvelés de ceux que portent sur les arcs de triomphe les prisonniers barbares. La vérité est à chercher entre ces deux exagérations.

1. Vasari, *Vie de Marc-Antoine*.

La chaussure enfin, tantôt effilée, tantôt arrondie chez les Italiens du XVe siècle (t. I, p. 321), tend à s'élargir et même à s'écraser. On y reconnaît l'influence des souliers épatés, crevés ou déchiquetés, mis à la mode par François Ier.

Dans la transformation des modes, les Italiennes s'inspirèrent de principes analogues à ceux qu'avaient suivis leurs pères ou leurs époux : éviter de contrarier l'œuvre de la nature, laisser aux différentes parties du corps le plus de liberté possible.



Le Costume au commencement du XVIe siècle.
Étude de jeune homme, par Léonard de Vinci.
(Bibliothèque de Windsor.)

Prenons la coiffure : désormais plus de fronts rasés (voy. t. I, p. 320). Tantôt on laisse flotter les cheveux librement, comme Lucrèce Borgia; tantôt on les déroule en anneaux d'or, comme Isabelle d'Este; tantôt encore on les fait descendre en bandeaux sur les tempes et on termine la coiffure sur l'occiput par une longue tresse, comme Élisabeth d'Urbin et Émilie de Feltre.

Souvent la coiffure consiste en un simple foulard de couleur posé à plat sur la tête ou négligemment roulé autour des cheveux : portrait de la prétendue *Fornarine* par Sebastiano del Piombo (gravé p. 9), la *Vierge Aldobrandini* et la *Vierge à la Chaise* par Raphaël, etc. La *Madone au Lapin* du Corrège a dû à ce foulard le surnom de « zingarella » (la Bohémienne).

Mêmes changements dans le choix des étoffes et dans la coupe des robes. A la cour de Ludovic le More encore, les femmes portaient de lourds vêtements de brocart qui ne leur permettaient de se mouvoir qu'avec gravité et lenteur :

Mover lenti lenti I piedi snelli[1].

1. Visconti, apud Verri, *Storia di Milano*, t. II. p. 74.

Mais voyez quelle liberté déjà chez la *Joconde* pourtraite par Léonard de Vinci aussitôt après son retour à Florence, c'est-à-dire vers 1504; quelle grâce modeste et touchante chez l'*Inconnue* peinte par Raphaël vers la même époque (Galerie des Offices). Ce n'est qu'une bourgeoise, mais avec quel goût elle a assorti les couleurs de son modeste costume : corsage vert garni d'un ruban cramoisi, manches brunes bouffantes, tablier blanc retenu par un cordon rouge, chaîne d'or passée autour du cou et se terminant sur la poitrine par une croix. La prétendue *Fornarine* (même Galerie) a peut-être déjà trop de liberté : on devine l'avènement de la courtisane rien qu'à la grâce insolente avec laquelle elle a jeté sa pelisse sur ses épaules. Puis, ce qui n'était au début que liberté et élégance dégénère en lourdeur et extravagance chez la belle *Jeanne d'Aragon* (portrait de Raphaël au Louvre). Les manches de velours, d'une largeur démesurée, écrasent le corps; la toque, trois fois grosse comme la tête, écrase le visage. Du costume parfois trop étriqué cher au XV^e siècle, les Italiennes sont allées, en moins de vingt ans, aux plus ridicules amoncellements d'étoffes.



Le Costume au commencement du XVI^e siècle.
Étude de jeune femme, par Léonard de Vinci.
(Bibliothèque de Windsor.)

Heureusement, dans l'intervalle se placent une foule de modèles du goût le plus pur. Voici quel costume a revêtu, dans le tableau de Lorenzo Costa, au Louvre, la charmante marquise Isabelle de Mantoue, dont nous avons sans cesse à invoquer les leçons comme celles d'un des génies tutélaires de la Seconde Renaissance, de l'Égérie de tous les grands hommes de cette grande époque. La marquise s'est fait représenter nu-tête, une ferronnière de velours

noir retient ses cheveux d'un blond doré : sa robe rouge à queue, garnie d'un liséré noir, est retroussée sur le devant et laisse paraître un jupon bleu bordé d'une légère broderie d'or; de larges bouffants de mousseline blanche serrés au poignet remplissent absolument l'intérieur des manches du vêtement rouge et sortent par quelques crevés ménagés à dessein. Elle porte le costume habituel aux jeunes filles de Mantoue, tel que le décrit César Vecellio : « una vesta scollata, lunga fino in terra[1] ».



La Coiffure au commencement du XVI^e^ siècle.
Étude pour une Léda, attribuée au Sodoma.
(Bibliothèque de Windsor.)

Vers la fin du XV^e^ siècle, les prédications de Savonarole avaient un instant arrêté, du moins à Florence, le luxe toujours croissant de la toilette féminine. Mais bientôt le torrent rompit toutes les digues, et le Magistrat, découragé, finit par reconnaître l'inefficacité des mesures prohibitives. Il laissa tomber en désuétude ou adoucit considérablement les prescriptions draconiennes des édits somptuaires. Aussi la bijouterie, la fabrication des tissus de soie, de velours, de brocarts, celle des galons, des tresses et des dentelles, prirent-elles, si possible, encore plus d'extension.

Il serait chimérique de chercher à passer en revue les raffinements infinis inventés par une époque aussi profondément artiste. Quel est l'archéologue qui pourrait se flatter de rivaliser par la plume avec l'inépuisable fantaisie du génie féminin! Relevons seulement, parmi tant de conquêtes, l'usage de jour en jour croissant de l'éventail. C'était au début tantôt un petit fanion de soie fixé au

1. Le Chevalier-Chevignard et Duplessis, *Costumes historiques des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, 1867.

bout d'une baguette, tantôt un faisceau de plumes muni d'un manche. L'éventail que l'orfèvre Alfonso fabriqua en 1516 pour Lucrèce Borgia était déjà plus



Le Costume au commencement du XVI[e] siècle.
Portrait de femme connu sous le nom de la « Nonne (la Monaca) de Léonard de Vinci »
et attribué à Ridolfo Ghirlandajo. (Palais Pitti.)

compliqué : il se composait d'un manche en or battu, du cadre proprement dit, également en or battu, avec des filigranes et des émaux (« pasta de compositione ») et de plumes d'autruche[1].

1. Campori, *Raccolta di Cataloghi*, p. 36.

Pendant l'ère précédente, la précision du modelé, la chaleur du coloris et le fini merveilleux que les réalistes flamands excellaient à donner à leurs tableaux avaient plus d'une fois séduit les réalistes italiens, surtout ceux de la Vénétie (t. I, p. 331-339). Le réalisme venant à décroître en Italie, il était tout naturel que la faveur dont l'art flamand s'enorgueillissait décrût par contre-coup. Absolument inconnues dans la statuaire monumentale (Jean Bologne, le représentant de la sculpture flamande en Italie, était à peine né à cette époque), les imitations se font de plus en plus rares chez les peintres et, alors même qu'elles se produisent, elles portent sur les productions de l'École allemande, des maîtres de Colmar et de Nuremberg surtout, plutôt que sur celles de l'École de Bruges. Quoique ces imitations ne forment qu'un incident, un simple épisode dans le magnifique épanouissement de l'art italien, il importe d'en fixer les traits essentiels au moyen de quelques exemples. Disons tout de suite que ce qui frappait les Italiens dans les tableaux ou les estampes de l'École allemande, c'était la force de la caractéristique, la profondeur du sentiment religieux, la minutie de l'exécution, peut-être aussi l'attrait de la nouveauté, la curiosité propre à piquer des esprits aussi ouverts et aussi généreux.



Un Éventail au XVI^e^ siècle.
D'après un portrait de femme attribué à S. del Piombo.
(Musée de Francfort-sur-le-Mein.)

Voici le vénéré fondateur de l'École de Colmar, le peintre-graveur Martin Schœn ou Schongauer. Que d'artistes italiens ne l'ont pas pris pour modèle ! Ercole de' Roberti, dont la *Flagellation du Christ* (collection de M. Cooke à Richmond) rappelle, d'après M. Venturi, plusieurs types familiers au maître colmarien; Michel-Ange, qui a copié à l'huile sa *Tentation de saint Antoine*[1]; Raphaël, qui, dans un dessin de la collection Albertine, lui a emprunté son type d'Enfant Jésus, et, dans son *Portement de croix*, son type du Christ succombant sous le fardeau[2]; Fra Bartolommeo, qui a reproduit à la plume ce même *Portement de croix* dans un dessin de la collection His de la Salle (Musée du Louvre, n° 15).

1. On croit reconnaître cette copie dans le tableau qui, de la collection du baron de Triqueti, a passé dans celle de son gendre, M. Lee Childe. Un autre exemplaire se trouvait en 1877 à Bologne, chez des particuliers.

2. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, 2^e^ édit., p. 86, 87, 548.

Ces emprunts étaient en raison même des facilités qu'offraient le transport et la diffusion des originaux, c'est-à-dire des gravures, qui formaient le principal titre de gloire du maître colmarien. Cependant il résulte d'un texte de Wimpheling que ses tableaux également s'exportaient en Italie.

Non moins nombreuses sont les copies en gravure. Le miniaturiste florentin Gherardo se proposait (c'est Vasari qui nous l'apprend) de copier le *Christ en croix*, de Schœn, et commença la planche; mais, surpris par la mort, il ne put l'achever. On connaît effectivement une copie italienne de cette pièce, avec la marque M. S. imitée assez gauchement (Bartsch, t. VI, p. 169; Passavant, t. V, p. 56). Nicoletto de Modène, de son côté, copia le *Noli me tangere*, le *Départ pour la chasse*, *le Meunier et l'Ane*. J'ajouterai que la *Bataille*, de Marco Dente, rappelle vaguement la composition analogue de Martin Schœn.




Le Costume au XVIe siècle.
Coupe en faïence de Gubbio ou de Castel-Durante.
(Musée Correr à Venise.)

Plus encore que Martin Schœn, Albert Dürer reçut les témoignages d'estime les plus flatteurs. (Qui donc ose parler de l'intolérance de la Renaissance italienne!) Il raconte lui-même comment, lors de son séjour à Venise, en 1506, le vénérable Jean Bellin vint le visiter, le loua hautement et lui demanda de peindre quelque chose pour lui, s'offrant à le rémunérer convenablement. Bellin, si nous en croyons Vasari, ne s'en tint pas à ces témoignages d'admiration platoniques : dans sa *Bacchanale* peinte pour le duc de Ferrare, il imita le tableau exécuté par Dürer à Venise. Raphaël ne ménagea pas davantage à son célèbre confrère allemand les marques de sa haute estime : il lui envoya à titre d'hommage la belle étude de deux hommes nus destinée à la *Bataille d'Ostie* (aujourd'hui conservée dans la collection Albertine à Vienne).

Nous attachons-nous aux imitations plus ou moins directes de tableaux ou de gravures de Dürer, la dette contractée par les Italiens peut passer pour

relativement lourde. Carpaccio a pris le *Massacre des dix mille* du maître nurembergeois (1508) pour prototype du tableau dans lequel il a représenté le même sujet, à l'Académie des beaux-arts de Venise (1515); le Titien, dans ses dessins à la plume, semble lui avoir dérobé certains paysages particulièrement fouillés, avec des rochers aux silhouettes bizarres. Notons à ce sujet qu'il ne serait pas impossible que Dürer eût révélé aux Vénitiens les beautés du paysage frioulais. Un autre Vénitien, Palma le Vieux, dans l'*Adoration des Mages* du Musée de Brera, s'inspira très visiblement de Dürer, tant pour les personnages que pour les ruines et le paysage du fond, ces arcs éventrés et envahis par le lierre et les herbes. Il n'y eut pas jusqu'à Véronèse qui, affirme-t-on, ne copiât patiemment une foule de gravures de Dürer (on ne voit pas trop toutefois le parti qu'il a pu en tirer).

Après les Vénitiens, ce furent les Florentins qui mirent le plus souvent à contribution le chef de l'École de Nuremberg. Fra Bartolommeo copia, dans un dessin à la plume, récemment acquis par M. Léon Bonnat, le paysage qui entoure le *Grand Satyre*; Pontormo s'inspira de la *Passion* de Dürer dans les fresques de la Chartreuse du val d'Ema; dans une *Pietà* il reproduisit presque textuellement un de ses paysages; ce maître, raconte Vasari, en vint à sacrifier son élégance à la « prontezza e varietà » tudesques. Andrea del Sarto lui-même utilisa les gravures de Dürer pour son *Saint Jean baptisant la foule* et pour différents autres tableaux : il lui emprunta — c'est toujours Vasari qui parle — des figures entières. Cette énumération n'est pas complète : il faudrait y comprendre le miniaturiste Giulio Clovio, qui copia une *Madone* de Dürer, et bien d'autres encore.

L'influence de Dürer fut surtout grande sur les graveurs. Il leur apprit à mettre plus de souplesse dans leur travail, à peindre avec le burin : à leurs lignes trop raides il substitua un travail varié, des hachures, du pointillé, etc.; leur montra comment il fallait fouiller les draperies ou accidenter le paysage.

Parmi ces imitateurs, on serait en droit de dire ces contrefacteurs, Marc-Antoine Raimondi se présente le premier, avec une dette terriblement lourde : il n'a pas copié moins de soixante-quatorze gravures sur cuivre ou sur bois de Dürer; aussi cette contrefaçon sans exemple dans l'histoire des arts l'a-t-elle exposé, affirme-t-on, à des poursuites devant les tribunaux de Venise. Giulio Campagnola, B. Montagna, Agostino Veneziano, Nicoletto de Modène, Giovanni Andrea de Brescia, ont également plus ou moins pillé le maître nurembergeois, de même que l'enlumineur d'un livre de prières exécuté à Ferrare pour un prince d'Este[2]. D'autres graveurs allemands encore ont inspiré les Italiens. Les *Sorcières* de Baldung Grien ont servi de modèle à Luc Antonio de Giunta.

1. Passavant, *le Peintre graveur*, t. V, p. 82, 109, 155, 156, 158, 159, 165, 166; t. VI, p. 59, 133.

2. D'Adda, *l'Arte del Minio*, p. 59.

Par contre, celui des artistes allemands qui avait le plus d'affinités avec le génie italien, Holbein, ne devait agir que plus tard et dans une très faible mesure.

Ces imitations donnèrent lieu à un phénomène diamétralement opposé à celui




Imitation d'un paysage allemand dans une gravure italienne. L'Enlèvement de Ganymède.
Par Giulio Campagnola.

que l'on constate lorsqu'il s'agit de l'influence à l'étranger des modèles italiens : tandis que les estampes de Mantegna, les plaquettes de Moderno et d'autres maîtres étaient traduites en Allemagne, en Suisse, en France, dans des dimensions monumentales, les gravures de Dürer ne furent jamais imitées en Italie

que dans un format peut-être encore plus réduit que celui des originaux. Cela ne signifiait-il pas que les germes contenus dans les chefs-d'œuvre des maîtres italiens, ces hautes leçons de style, avaient quelque chose d'éminemment suggestif, tandis que tel morceau de Dürer pouvait être beau en lui-même, mais manquait de portée ?

L'influence allemande, on l'a vu, l'emporte au XVI[e] siècle sur l'influence flamande. Celle-ci ne perce plus que de loin en loin, quand elle se rencontre avec les dernières velléités du réalisme italien. On la constate, par exemple, dans l'*Histoire de sainte Ursule* peinte par Carpaccio, puis dans ce caparaçon de cheval décoré par le Francia pour le duc Guidobaldo d'Urbin, et où l'artiste bolonais représenta une forêt en feu, avec une foule d'animaux — oiseaux, quadrupèdes — sortant de cette forêt; on admirait dans cette composition, au témoignage de Vasari, l'exactitude avec laquelle l'artiste avait rendu le plumage des oiseaux et le feuillage des arbres. Au dire du même Vasari, ce fut un Flamand également, un certain Giovanni, fixé à Rome, près de Raphaël, qui apprit à Jean d'Udine à reproduire avec toute la précision possible les fruits, le feuillage, les fleurs; il est vrai que l'élève substitua une manière plus moelleuse et plus grasse à la sécheresse et à la dureté de son maître.

Un dernier trait achèvera de prouver à quel point le prestige des Flandres avait baissé : alors que le nombre des copies italiennes d'après Albert Dürer dépasse la centaine, c'est à peine si l'on en trouverait quatre ou cinq (par exemple les *Pèlerins* copiés par Marc-Antoine) d'après son émule flamand, Lucas de Leyde.

Assurément, de même qu'au XV[e] siècle, des nuées de Flamands et d'Allemands continuent à s'abattre sur la riche Italie; mais les temps sont changés : ces hôtes du Nord viennent pour apprendre, parfois uniquement pour gagner leur pain, non plus pour enseigner. Plus tard, il est vrai, certains maîtres flamands, les Coxcie, les Stradan, les Candido, feront fortune en Italie; mais ils n'y réussiront qu'à la condition d'oublier bien vite la manière et même les procédés de leur pays. C'en est fait du prestige dont les Van Eyck, les Rogier, les Memling avaient si longtemps joui dans la Péninsule; plus que tous les autres, les progrès de l'ordonnance contribuèrent à reléguer dans l'ombre ces compositions si heurtées toutes les fois qu'elles comportaient un grand nombre de figures.

La véritable opinion des Italiens du XVI[e] siècle sur la peinture flamande, il faut la chercher dans les confidences de Michel-Ange; il l'a formulée en des termes auxquels il est difficile de ne pas souscrire : « La peinture flamande plaira généralement à tout dévot plus qu'aucune d'Italie. Celle-ci ne lui fera jamais verser une larme, celle de Flandre lui en fera répandre abondamment, et ce résultat sera dû, non pas à la vigueur et au mérite de cette peinture,

mais tout simplement à la sensibilité de ce dévot. La peinture flamande semblera belle aux femmes, surtout aux plus âgées ou bien aux plus jeunes, ainsi qu'aux moines, aux religieuses et à quelques nobles qui sont sourds à la véritable harmonie. En Flandre, on peint de préférence pour tromper la vue extérieure ou des objets qui vous charment ou des objets dont vous ne puissiez dire du mal, tels que saints et prophètes. D'ordinaire, ce sont des chiffons, des masures, des champs très verts ombragés d'arbres, des rivières et des ponts,



L'Influence flamande dans une peinture italienne.
Fragment de l'Histoire de sainte Ursule, par Carpaccio. (Académie de Venise.)

ce que l'on appelle paysages, et beaucoup de figures, par-ci par-là; quoique cela fasse bon effet à certains yeux, en vérité il n'y a là ni raison ni art, point de symétrie, point de proportions, nul soin dans le choix, nulle grandeur; enfin, cette peinture est sans corps et sans vigueur, et pourtant on peint plus mal ailleurs qu'en Flandre. Si je dis tant de mal de la peinture flamande, ce n'est pas qu'elle soit entièrement mauvaise, mais elle veut rendre avec perfection tant de choses, dont une seule suffirait par son importance, qu'elle n'en fait aucune d'une manière satisfaisante. C'est seulement aux ouvrages qui se font en Italie que l'on peut donner le nom de vraie peinture[1]. »

Autre chose est la propagande du réalisme et autre chose l'habileté dans telle ou telle branche des arts décoratifs. Si nous nous plaçons à ce point de

1. Raczynski, *les Arts en Portugal*, p. 14.

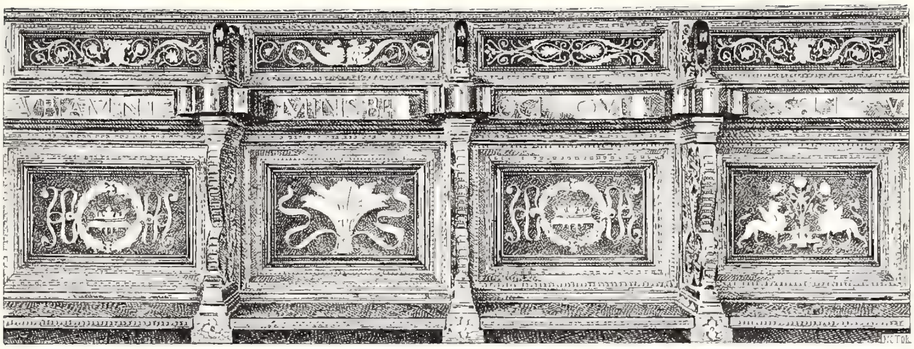
vue, l'Italie nous paraît par moments absolument tributaire soit des Flandres, soit de l'Allemagne, soit de la France. Voici Venise : jusque vers le milieu du siècle elle subit, tantôt dans un art, tantôt dans un autre, le joug des étrangers, dépendance qui s'explique et par le voisinage de l'Allemagne, et par la lenteur des Vénitiens à adopter le style nouveau. Dans son ouvrage sur les arts décoratifs, les musées et les collections de cette ville, M. Molinier signale une longue série d'imitations, portant la plupart, il est vrai, sur des branches secondaires, principalement la sculpture en bois (cadres de tableaux, stalles, etc.) et l'orfèvrerie[1]. A Rome également, les miniaturistes, graveurs, orfèvres, tapissiers, brodeurs, armuriers, serruriers, fabricants d'instruments de musique et même les peintres et sculpteurs venus de ce côté des monts formaient une légion; ils se faisaient remarquer par leur vantardise, à laquelle s'ajoutait souvent l'humeur la plus belliqueuse[2]. — Nous voilà loin des pieux et modestes contemporains de Van Eyck et de Rogier van der Weyden. Nous voilà loin aussi, hélas! de leur probité en tant qu'artistes!

1. Dans les descriptions de joyaux, il est question, à tout instant, de pièces faites « alla tedesca », à l'allemande. Voy. Campori, *Raccolta di Cataloghi.*

2. Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII.* Florence, 1880.



Démon et Damnée, par Signorelli.
(Dôme d'Orvieto.)



Fragment de la marqueterie exécutée par G. da Majano et Domenico del Tasso pour les stalles du chœur du Dôme de Pérouse.

# CHAPITRE V

L'ESTHÉTIQUE DE L'AGE D'OR. — LES MÉTHODES D'ENSEIGNEMENT. LES ENCYCLOPÉDISTES. — LA CONDITION DES ARTISTES AU XVI[e] SIÈCLE.

Après cette vue d'ensemble sur l'art italien à la fin du XV[e] et au commencement du XVI[e] siècle, il convient, comme nous l'avons fait pour la période précédente, de passer en revue les conditions morales et matérielles dans lesquelles vécurent les artistes de cet âge heureux, d'examiner les principes d'esthétique, les méthodes d'enseignement, l'organisation du travail, le rôle des corporations, les idées sur la propriété artistique, les rapports entre les artistes et les amateurs, bref ce que l'on peut considérer comme l'ossature de ce vaste temple consacré à la beauté.

La Première Renaissance n'avait connu que des traités pratiques soit de peinture et de perspective (Cennino Cennini, Piero della Francesca, L.-B. Alberti), soit d'architecture (Alberti, Francesco di Giorgio Martini); un seul auteur, Ghiberti, s'était efforcé d'indiquer, du moins dans ses traits généraux, l'évolution des styles. Quant à l'esthétique, elle ne comptait d'autre représentant que Fra Francesco Colonna, le prolixe auteur de l'*Hypnerotomachia* ou *Songe de Polyphile*, ouvrage terminé en 1467 et publié en 1499.

La Seconde Renaissance reprit sur tous les points la tâche à peine esquissée

par son aînée. Une longue série d'écrivains s'efforcent de définir la beauté, surtout chez la femme : tels sont Machiavel, dans la description de la Peste de Florence; l'Arioste, dans le portrait de la fée Alcine (ch. VII, str. XI et suiv.); Niphus († 1538), qui dans son traité *de Pulchro et Amore*, dédié à Jeanne d'Aragon, s'évertue à prouver que le corps de cette princesse (qu'en savait-il?) est le « criterium formæ » ou la beauté archétype, vu qu'il offre en tout la proportion sesquialtère[1]; enfin et surtout Agnolo Firenzuola (né vers 1493, mort vers 1548), l'auteur du *della Bellezza della Donna*. En regard d'ouvrages aussi curieux, il n'y a même pas lieu de mentionner *le Courtisan* de Balthazar Castiglione avec son esthétique flottante et tout oratoire.

Quoique la réflexion et le raisonnement passent d'une manière générale pour nuire à la spontanéité de la production, le plus grand peut-être des maîtres de la Renaissance, Léonard de Vinci, a été un théoricien autant qu'un artiste : à tout instant il a éprouvé le besoin de se rendre compte de ses impressions et de codifier les résultats de ses expériences.

L'œuvre maîtresse de Léonard, *le Traité de Peinture*, comprend, à côté de formules d'un caractère essentiellement pratique, tous les éléments d'un traité d'esthétique transcendante. Dans la première partie, l'auteur compare la peinture avec les sciences positives, avec la poésie, la musique, la sculpture, et s'élève aux considérations les plus fécondes, les plus éloquentes. Longtemps aussi avant Charles Le Brun, Léonard cherche à définir l'expression des passions (manière de représenter un homme en colère, un homme au désespoir, etc.).

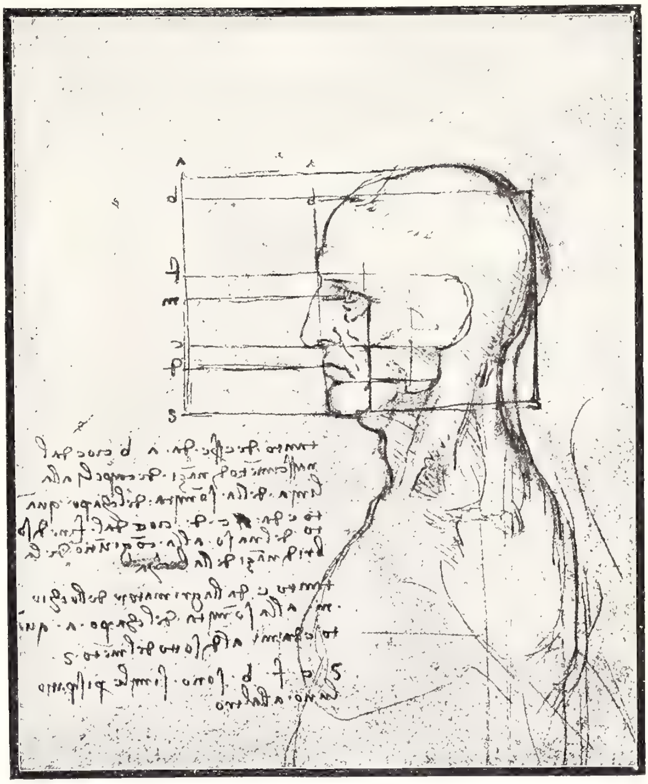
Un reflet, un écho plus ou moins déformé de l'esthétique de Léonard se retrouve dans la *Divina Proportione* de Fra Luca Pacioli[2], ouvrage pour lequel Léonard a fourni un certain nombre de dessins. Analyser les divagations de Pacioli serait peine perdue : l'obscurité des idées du pauvre moine n'a d'égale que la barbarie de son style; et puis à tout instant il mêle un mysticisme puéril aux essais d'esthétique : c'est ainsi qu'il déclare n'énoncer que treize propositions, par respect pour le nombre que l'on obtient en ajoutant le Christ aux douze apôtres (chap. XXIII)!

Le trait saillant de la *Divina Proportione*, c'est l'influence des vieilles doctrines pythagoriciennes, entrevues à travers *le Timée* de Platon; le triangle considéré comme le facteur par excellence de la formation du monde, l'assimilation des corps réguliers aux éléments simples, la terre, l'air, l'eau, le feu et le ciel, etc. On retrouve également chez Pacioli (chap. VIII) comme un embryon de la fameuse formule de la moyenne proportionnelle (théorème

1. Renan, *Averroès et l'Averroïsme*, 3e édit., p. 369.

2. Terminée en 1498, ainsi que le prouve la dédicace à Ludovic le More, mais publiée seulement en 1509, à Venise. — Une nouvelle édition, avec une traduction allemande et des commentaires, a été publiée dans les derniers temps par M. Winterberg : *Fra Luca Pacioli, Divina Proportione; die Lehre vom goldenen Schnitt*. Vienne, 1889.

d'Euclide), à laquelle l'ouvrage de Zeising a donné si grande vogue en Allemagne sous le titre de *Section d'or* (« der goldene Schnitt »[1]). Cette formule soi-disant magique, qui divise une ligne de telle manière que la partie la plus petite soit à la partie la plus grande comme celle-ci est au tout (3 : 5 : : 5 : 8), a été appliquée avec un certain succès, comme on sait, à l'étude des proportions du corps humain, des plantes et même des chefs-d'œuvre de l'architecture. Mais ce n'est pas chez un esprit aussi confus que Pacioli que l'on peut espérer d'en trouver une démonstration quelque peu concluante.



Les Proportions du visage.
Fac-similé d'un dessin de Léonard de Vinci.
(Bibliothèque de Windsor.)

Les formules ne tiennent jamais lieu d'inspiration; bien plus, elles la contrarient souvent, parce que, une fois l'invention réduite à une série de règles, les imaginations s'arrêtent paresseusement et se bornent à des répétitions plus ou moins banales : néanmoins l'on ne saurait nier l'utilité de certaines lois fondées sur l'expérience, et notamment de ce que l'on appelle le Canon de la figure humaine. Si ces notions plus ou moins scientifiques ne remplacent en aucune façon le talent, elles ont du moins l'avantage de préserver les artistes de certaines erreurs capitales, comme de faire des figures trop trapues (exemple : Jacopo della Quercia), ou trop élancées, telles que celles de l'École de Fontainebleau. Le lecteur voudra donc bien excuser une rapide digression sur un des problèmes qui ont le plus vivement préoccupé les artistes de la Renaissance : la recherche des proportions normales du corps humain et, partant, des proportions d'une foule de combinaisons subsidiaires.

1. Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Korpers*; Leipzig, 1854.

Ce besoin de précision, cette recherche de formules absolues, d'une rigueur toute mathématique, ne peignent-ils pas à merveille l'ère nouvelle? Ils nous prouvent quel progrès avaient faits dans les esprits les méthodes de la philosophie.

L'étude des proportions du corps humain et la fixation d'un canon, problèmes déjà abordés par Léon-Baptiste Alberti, dans son traité *de Statua* (voy. notre t. I, p. 499), ainsi que par Vincenzo Foppa et Bramante, dans des ouvrages depuis longtemps perdus[1], trouvèrent enfin en Léonard un législateur autorisé. Toutefois, contrairement à ses habitudes, cet esprit si original se laissa dominer par les théories de l'antiquité. Se réglant sur Vitruve, il indiqua pour la hauteur totale du corps huit fois la hauteur de la tête, depuis le sommet du crâne jusqu'au bas du menton, et dix fois la hauteur du visage, depuis la naissance des cheveux jusqu'au bas du menton ; cette division en huit parties se retrouve également, d'après lui, dans le sens de la largeur, lorsque l'homme se tient debout les bras étendus[2].

En dehors de Léonard, une foule d'artistes ou d'amateurs du XVI[e] siècle se sont livrés à des recherches plus ou moins approfondies sur les proportions : citons Gaurico, Cardono, Michel-Ange, Baccio Bandinelli, Daniel Barbaro, Parmigianino, Lomazzo[3]. Mais aucun d'entre eux n'est parvenu à faire prévaloir son canon, et nous voyons surgir à tout instant les théories les plus hétérodoxes : celle de Luca Cangiano, qui prétendait décomposer la figure humaine en une série de dés et d'obélisques; celle de Firenzuola, qui indiquait neuf têtes pour la hauteur de l'homme et sept têtes ou sept têtes et demie pour la hauteur de la femme, etc.

1. D'après Lomazzo, Albert Dürer aurait utilisé le travail de Foppa.

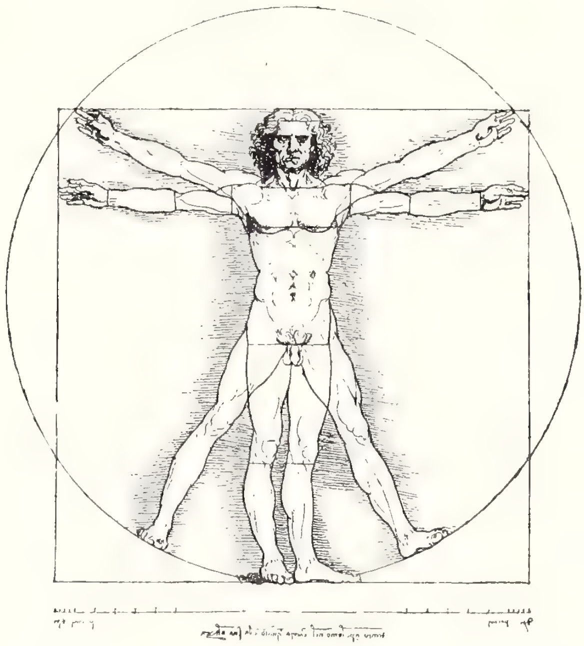
2. « Le centre du corps est naturellement au nombril. Qu'un homme, en effet, soit couché sur le dos, les mains et les pieds étendus, si l'une des branches d'un compas est appuyée sur le nombril, l'autre, en décrivant une ligne circulaire, touchera les doigts des pieds et des mains. Et de même qu'un cercle peut être figuré avec le corps ainsi étendu, de même on peut y trouver un carré : car si l'on prend la mesure qui se trouve entre l'extrémité des pieds et le sommet de la tête, et qu'on la rapporte à celle des bras ouverts, on verra que la largeur répond à la hauteur, comme dans un carré fait à l'équerre. » (Vitruve, liv. III, chap. 1.)

La proportion fixée par Vitruve et adoptée par Léonard est fausse : les savants modernes ont démontré que la hauteur normale de la figure humaine égale sept fois et demie, au maximum sept fois trois quarts, la longueur de la tête (article du colonel Duhousset dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1890). On sait d'ailleurs à quels singuliers résultats a conduit l'examen des canons antiques. Le docteur Broca, en examinant les mesures de l'*Apollon du Belvédère*, a établi qu'elles correspondent exactement, surtout pour l'avant-bras, au squelette d'un nègre conservé dans le musée de la Société d'Anthropologie. Il en a conclu que l'*Apollon* dérivait du canon égyptien, conçu d'après des nègres de Nubie pris pour modèles (D[r] Topinard, *Éléments d'Anthropologie générale*, p. 1057). — Je suis redevable de ces indications à l'obligeante érudition du prince Roland Bonaparte.

3. On peut consulter sur toutes ces théories l'ouvrage de Bossi : *Delle Opinioni di Leonardo da Vinci intorno alla Simmetria de Corpi umani*. Milan, 1811. — Les travaux de Léonard sur les proportions ont été publiés par M. Richter, *the literary Works of Leonardo da Vinci*; Londres, 1883, t. I, p. 167 et suiv.

Examinons maintenant les traités spéciaux relatifs à chacune des branches de l'art.

Pour l'architecture, nous rencontrons une longue série d'ouvrages didactiques; il est vrai qu'ils se composent pour la majorité de traductions ou de paraphrases du texte de Vitruve (Fra Giocondo, 1511; Cesare Cesariano, 1521; Giovanni Battista Caporali, 1536, etc.). Chez Pacioli l'intolérance vitruvienne atteint ses dernières limites : ce moine fanatique tonne contre ceux qui ont la prétention de s'intituler architectes, sans avoir jamais vu la reliure d'un exemplaire du grand théoricien romain : « chiamandose architetti e mai non videro le coperte in ciò delo excellentissimo volume del nostro dignissimo architecto e gran mathematico Victruvio » (ch. LIV). Partout aussi reparaît ce principe favori de Vitruve (voy. notre tome I, p. 366, 367), à savoir que les ordres d'architecture sont une image des proportions du corps humain : « della testa e altri suoi membri, simulacro de l'architectura » (Pacioli, ch. I).



Les Proportions du corps humain.
Fac-similé d'un dessin de Léonard de Vinci.
(Académie de Venise.)

Pour la sculpture nous possédons l'intéressant ouvrage du Napolitain Pomponio Gaurico[1]. La pratique de l'art, voilà malheureusement ce qui manque à l'auteur. Celui-ci d'ailleurs ne comptait que vingt ou vingt et un ans lorsqu'il composa cet essai, consulté de nos jours encore en raison des précieuses indications biographiques qu'il contient. La symétrie, les contours, la physionomie, la perspective, la fonte, le moulage, la ciselure, et enfin divers procédés plus spéciaux, telles sont les principales divisions du traité. En vrai humaniste qu'il était, Gaurico déploya, cela va sans dire, un grand appareil d'érudition classique.

1. Le *de Statua*, composé à Padoue en 1503, publié à Florence le 25 décembre 1504, chez Giunta, a été réimprimé de nos jours avec une traduction allemande et des commentaires fort érudits par M. Henri Brockhaus. (Leipzig, F.-A. Brockhaus, 1886.)

Eu égard à la peinture, le traité de Léonard relègue dans l'ombre tous les travaux antérieurs, de même qu'il éclipse les travaux postérieurs. Cet ouvrage capital n'est malheureusement plus connu dans son ensemble que par une copie ancienne, appartenant à la bibliothèque du Vatican (sur les 944 chapitres qui composent cette copie, on n'en a retrouvé jusqu'ici que 225 dans les manuscrits originaux du maître; mais cette circonstance ne prouve rien, car bon nombre de ses manuscrits ont péri[1]). Tel qu'il nous est parvenu, le *Traité* comprend huit parties bien distinctes, très inégales comme étendue et comme importance : I. De la poésie et de la peinture. — II. Des préceptes de la peinture. — III. De la figure humaine (proportions, physionomie, anatomie, attitudes, expressions, ombres, etc.). — IV. Des draperies. — V. De l'ombre et de la lumière. — VI. Des arbres et de la verdure. — VII. Des nuages. — VIII. De l'horizon.

Léonard entre dans les détails les plus minutieux sur la mise au carreau, le choix des papiers, la préparation des couleurs[2]. On comprend que nous ne puissions entrer ici dans l'analyse de ces recettes, qui forment tout un monde d'observations patientes et sagaces.

Un mot enfin sur l'histoire de l'art et la critique d'art.

En ce qui concerne l'histoire de l'art, Raphaël, dans son Rapport à Léon X, a entrevu quelques-unes des lois qui président à l'évolution des styles[3]; mais la création de cette science ne date véritablement que de Georges Vasari, dont les *Vite de' piu eccellenti Architetti, Pittori e Scultori italiani* parurent pour la première fois en 1550.

Quant à la critique d'art, elle nous a valu dès cette époque quelques productions distinguées. Divers amateurs se sont ingéniés à analyser les peintures ou les sculptures au moyen de la plume, à se rendre compte du pourquoi et du comment. Si les opuscules du prêtre florentin Francesco Albertini ne sont que des catalogues ou des guides[4], en revanche les différents essais du Véni-

1. L'édition la plus complète du Traité est celle qu'a donnée M. H. Ludwig : *Das Buch von der Malerei* (Vienne, 1882; 3 vol. in-8°), et *Leonardo da Vinci, das Buch von der Malerei. Neues Material* (Stuttgard, 1885). Voir également *the literary Works of Leonardo da Vinci*, par M. J.-P. Richter, et *les Manuscrits de Léonard de Vinci* par M. Charles Ravaisson-Mollien (Paris, 1881 et suiv.).

2. « Comment on peut augmenter la beauté du vert-de-gris : Si avec le vert-de-gris on mêle de l'aloès de chameau, ce vert-de-gris sera beaucoup plus beau qu'il n'était auparavant, et il ferait mieux encore avec le safran, si celui-ci en s'évaporant ne se changeait pas en fumée » (Édit. Ludwig, chap. 212); etc., etc.

3. Voy. mon *Raphaël*, 2e édit., p. 624 et suiv.

4. *Memorie di molte Statue et Picture sono nella inclyta Cipta di Florentia.* Florence, 1510 (réimprimé dans la même ville « per nozze » en 1863 par MM. Guasti et Milanesi. — *Opusculum de Mirabilibus nove et veteris Urbis Rome* (Rome, 1510, 1515, etc.; réimprimé pour la partie moderne par M. Schmarsow : Heilbronn, 1886). Pour éviter aux curieux des recherches inutiles, je leur apprendrai qu'un opuscule inconnu aux bibliographes, et dont j'ai fait prendre copie à la bibliothèque Corsini, à Rome (voy. également le catalogue Tross, 1883, n° XXIII), les *Septem*

tien Marc-Antonio Michiel, l'auteur de la fameuse *Notizia* publiée par l'abbé Morelli[1], brillent par la sagacité et la délicatesse des observations.

L'esthétique, plus ou moins officielle, dont nous venons d'esquisser le programme, eut sans cesse pour pendant, et parfois aussi pour correctif, l'initiation au moyen de l'apprentissage. Il importe donc, avant de poursuivre notre étude, d'indiquer sommairement quelles règles présidaient à l'éducation des artistes.

La Première Renaissance eût pu s'appeler l'âge de l'orfèvrerie, tant celle-ci avait fourni d'architectes, de sculpteurs, de peintres célèbres. Cette pratique se perdit de plus en plus; avec chaque génération le nombre des orfèvres capables de briller dans la statuaire, la peinture ou l'art de bâtir diminua. Pour la fin du XV^e^ et le commencement du XVI^e^ siècle, on peut encore citer Caradosso, Francia, Timoteo Viti, Baldassare Peruzzi, Andrea del Sarto, Bandinelli. La période suivante ne compte plus que les noms de Francesco Salviati, de Benvenuto Cellini, de Pompeo Leoni, de V. Danti. Enfin, aux approches du XVII^e^ siècle un seul artiste de marque représente ces traditions, Annibal Carrache.

Pour la période dont nous nous occupons, aussi bien que pour le XV^e^ siècle, la règle, la règle absolue, c'est l'apprentissage, en d'autres termes l'incorporation de l'apprenti dans la famille de son maître, la vie en commun dans l'atelier, le passage par les occupations les plus humbles. Les Écoles des Beaux-Arts, avec des cours plus ou moins théoriques, n'existaient pas encore. Léonard de Vinci lui-même, quoiqu'il eût fondé la fameuse Académie de Milan (sur le fonctionnement de laquelle on manque d'ailleurs de détails), ne cessait de prendre à demeure des apprentis, et on sait ce que ces mauvais garnements causèrent d'ennuis au pauvre grand homme[2].

Plus précieuse encore que la vie de famille et que le commerce de tous les jours entre l'élève et le maître, fut l'obligation, imposée à tout débutant, de passer par les étapes les plus infimes de l'initiation technique. Dans une page d'un sentiment très élevé, Alfred Dumesnil a mis en lumière les bienfaits de ce système, qui mortifierait singulièrement l'amour-propre de plus d'un élève de nos écoles des Beaux-Arts : « Tout le mystère de l'éducation rapide de ces ouvriers qui furent artistes, de ces plébéiens qui devinrent les princes de l'art, s'explique par le dévouement absolu à l'art. De leur extrême application

*Mirabilia Orbis et Urbis Romæ et Florentinæ civitatis*, du même auteur (Rome, 1510), n'offre pas le moindre intérêt.

1. *Notizia d'Opere di disegno nella prima metà del secolo XVI.* Bassano, 1800. — Nouvelle édition publiée par M. Frizzoni. Bologne, 1884. — Réimprimé et traduit en allemand par M. Th. Frimmel. Vienne, t. I, 1888. — Michiel est en outre l'auteur des *Diarii* publiés à Venise par Cicogna en 1861 dans les *Memorie dell' Istituto veneto*.

2. Sur les conditions et la durée de l'apprentissage, je renvoie le lecteur à un précédent travail, où il trouvera tous les détails désirables : *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, 2^e^ édit., p. 19-20, 39-40. Je me bornerai ici à rappeler que l'apprentissage commençait de fort bonne heure, quelquefois à sept ou huit ans, qu'il avait pour complément le compagnonnage, dont la durée était de deux à quatre ans, et qu'on pouvait à la rigueur être maître a seize ans.

résulte l'attachement du maître qui les fait travailler avec lui. Dans ces temps, point de praticiens; Michel-Ange, qui garda austèrement la discipline de cette éducation du xv^e siècle, se rendait lui-même à Carrare pour dégrossir ses marbres. Quand un même homme ne franchit plus les intermédiaires de l'initiation intérieure, quand il n'y eût plus d'échelle que la faveur, il en résulta bien vite l'ignorance et la décadence, car l'art italien ne se soutenait que par la forte éducation et l'énergie des hommes du peuple dans leur ascension à l'idéal[1]. »

Léonard de Vinci a exposé dans un de ses manuscrits ses vues sur l'éducation. On me saura gré de les rapporter ici : « L'apprenti doit apprendre d'abord la perspective, puis les mesures de toutes choses; ensuite il doit dessiner d'après de bons maîtres, pour s'habituer à de bons membres, puis d'après la nature, pour se rendre compte des principes de ce qu'il a appris. Ensuite il doit regarder quelque temps les œuvres de différents maîtres et enfin s'habituer à la pratique de l'art. » Ailleurs, il insiste sur la nécessité de procéder non seulement avec méthode, mais encore avec la conscience la plus rigoureuse. « Si tu veux arriver, déclare-t-il, en haut d'un édifice, il te faudra monter degré à degré. Et, de même, » ajoute-t-il, « je te dis à toi que la nature tourne vers cet art du dessin : si tu veux avoir la vraie connaissance des formes des choses, tu commenceras par leurs parties, et tu n'iras pas à la seconde que tu n'aies bien dans la pratique et dans la mémoire la première; autrement, tu perdras le temps, ou du moins tu allongeras l'étude. Apprends l'exactitude avant la prestesse[2]. »

La variété des connaissances ou des aptitudes et une organisation véritablement encyclopédique avaient formé, on l'a vu, un des symptômes les plus caractéristiques de la Renaissance à ses débuts (t. I, p. 350). Cette ouverture d'esprit, non seulement se maintint, mais encore se développa chez les maîtres en qui s'incarna la maturité de l'art, chez Léonard de Vinci, chez Michel-Ange et chez Raphaël : les fresques de la Sixtine, les tombeaux des Médicis, la coupole de Saint-Pierre de Rome, proclament à eux seuls avec quelle autorité Michel-Ange, pour ne nous attacher qu'à lui, dominait toutes les branches de l'art. Et encore en lui le poète le cédait-il à peine à l'artiste, de même qu'en Léonard l'artiste rivalisait avec un savant hors de pair.

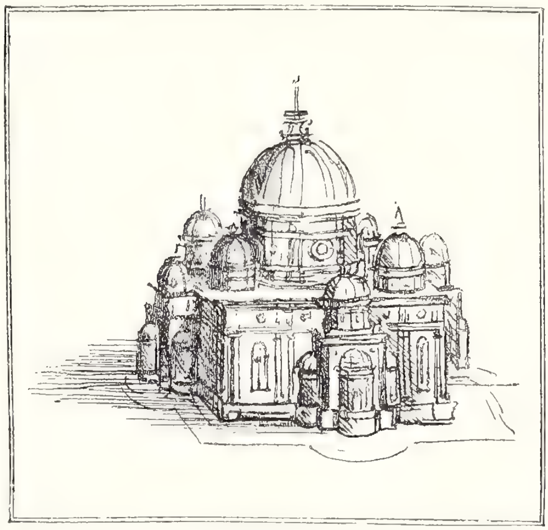
Le secret de cette omniscience et de cette omnipotence, il faut le chercher, je l'ai établi (t. I, p. 353), dans les leçons de l'antiquité, dans cette incomparable gymnastique intellectuelle, qui rompit les Italiens à toutes les difficultés. Que la variété des connaissances fût en outre en raison directe du degré de culture de la société dans laquelle chaque artiste avait été élevé, c'est ce qui ressort, avec la dernière évidence, de la statistique dressée ci-des-

1. *L'Art italien*, p. 100, 101.

2. Article de M. F. Ravaisson dans la *Revue politique et littéraire*, 1887, p. 628.

sous[1]; nous y découvrons que les encyclopédistes, si nombreux dans la savante Toscane, comptaient à peine deux ou trois représentants dans l'Ombrie et guère plus dans la Vénétie ou le Milanais. Le Pérugin ne sut jamais que la peinture, tout comme les Bellini, Cima da Conegliano, Carpaccio ou Bernardino Luini.

En étudiant la condition des artistes pendant la première partie du xv<sup>e</sup> siècle, nous avons vu plus d'une fois jusqu'aux plus célèbres d'entre eux condamnés à des besognes absolument humiliantes, comme de tailler des boulets de canon ou de badigeonner des murs. Ces temps ne sont plus, heureusement! Un statuaire de la valeur d'Andrea Sansovino consentira encore à sculpter de sa main les chapiteaux de la sacristie de l'église de Santo Spirito à Florence; Raphaël poussera encore l'obligeance vis-à-vis du duc



Les Études encyclopédiques au xvi[e] siècle.
Dessin d'architecture de Léonard de Vinci.
(Bibliothèque de l'Institut de France.)

1. Toscane : Léonard de Vinci et Michel-Ange, dont les noms disent l'infinie variété de connaissances; Lorenzo di Credi, orfèvre et peintre; Andrea Ferrucci, sculpteur et architecte; Andrea et Jacopo Sansovino, tous deux sculpteurs et architectes; Rustici, sculpteur et architecte; Giovanni Mangone, sculpteur et architecte; Lorenzetto, sculpteur et architecte; Giuliano di Baccio d'Agnolo, architecte et sculpteur en bois; Benedetto da Rovezzano, sculpteur et architecte; Solosmeo, peintre et sculpteur; Tommaso di Stefano, miniaturiste, peintre et architecte; Aristotele da San Gallo, peintre et architecte; Francesco da San Gallo, sculpteur et architecte; le Tribolo, sculpteur et architecte; Nanni Unghero, sculpteur en bois et architecte; Bandinelli, peintre et sculpteur; puis à Sienne, Cozzarelli, architecte et sculpteur; G. Peruzzi, peintre et architecte; Beccafumi, peintre et fondeur; etc.

Ombrie : Caporali, peintre et architecte.

Rome : Jules Romain, peintre et architecte.

Royaume de Naples : Cola dell' Amatrice, architecte et peintre.

Duché d'Urbin : Bramante, Raphaël, les deux Genga, tous peintres et architectes.

Bologne : F. Francia, orfèvre et peintre; A. Aspertini, peintre et sculpteur; le Primatice, peintre, sculpteur, architecte.

Vénétie : Pietro Lombardo et Sante Lombardo, sculpteurs et architectes; Fra Floriani d'Udine, peintre et architecte; Giovanni de Vicence, sculpteur et architecte; etc.

Vérone : Antonio Riccio, sculpteur et architecte; G.-M. Falconetto, peintre et architecte; Ottaviano Falconetto, peintre et stucateur; Francesco dei Libri, peintre et architecte; etc.

Milanais : B. Zenale, peintre et architecte; A. Borgognone, peintre et architecte, Bramantino Suardi, peintre et architecte; Omodeo, architecte et sculpteur; etc.

de Ferrare jusqu'à rédiger pour ce prince un mémoire sur les moyens d'empêcher les cheminées de Son Altesse de fumer; Peruzzi et Beccafumi peindront encore des bières mortuaires; le Corrège semble même avoir été réduit à dorer le cadre de la *Vierge avec saint François* (Musée de Dresde), son plus ancien tableau connu. Mais ce ne seront plus là que des exceptions. Alors même que des artistes en vue acceptent n'importe quelle tâche relevant de l'art décoratif (voy. p. 42), les Mécènes, mieux inspirés, réserveront les travaux secondaires pour des débutants ou pour des médiocrités. On en arriva ainsi peu à peu à établir une ligne de démarcation bien tranchée entre le grand art et les branches accessoires.

Vasari, à la fois artiste et biographe, reflète exactement la nouvelle manière de voir : il regrette qu'un maître de la valeur de Perino del Vaga ait été forcé, quoique surchargé de besogne, de fournir des dessins pour des broderies, pour des fanions, pour des costumes, qu'il ait peint de sa main des petits drapeaux, des portières et « ogni minima cosa dell' arte ».

Ce dédain, qui s'affirma au fur et à mesure que la gloire de Michel-Ange et de Raphaël grandissait, eut pour l'art des conséquences désastreuses, sur lesquelles nous aurons plus d'une fois l'occasion de revenir.

L'épicurisme intellectuel du XVI<sup>e</sup> siècle eut un autre résultat encore : ce fut de relever la situation des artistes (pour les poètes et les savants, la période précédente avait tant fait, qu'il était impossible d'aller plus loin, à moins de les porter sur le trône). Naguère, on les voyait confondus avec les hommes de métier, chargés des travaux les plus humbles, condamnés à la sobriété et à l'économie, pieusement attachés aux devoirs de famille; les voilà subitement au comble de la richesse et de la gloire : ils s'habillent en gentilshommes, portent l'épée et la chaîne d'or, se parent des titres de chevalier et de messire[1], se flattent d'exceller, les uns à jouer du luth[2], les autres à tourner un sonnet ou à aiguiser une épigramme (voy. p. 59). Léonard mène le train d'un grand seigneur : même dans les jours les plus sombres il a de nombreux domestiques et une brillante écurie; Raphaël s'efforce de lutter de générosité avec le richissime banquier Chigi; un chanteur célèbre achète un duché; Bramante et San Gallo construisent de véritables palais pour leur usage personnel; Michel-Ange dicte des conditions au Pape; le duc de Ferrare, la marquise de Mantoue, François I<sup>er</sup>, Charles-Quint se font humbles pour obtenir de l'artiste en renom un tableau ou une statue[3].

1. Jean d'Udine, le Pordenone (créé chevalier par le roi de Hongrie), le Sodoma, le Titien, etc.

2. Citons, parmi les peintres ou sculpteurs musiciens : Verrocchio, Léonard de Vinci, le Rosso, Benvenuto Cellini, Marco Calavrese, puis Timoteo Viti, Garofolo, G.-A. Lapparoli, le Giorgione, Sebastiano del Piombo.

3. La tendance à s'affranchir de certaines obligations sociales perce dans la répugnance pour le mariage, que l'on constate chez les souverains maîtres de l'art italien : Bramante, Léonard

La description des banquets organisés par un artiste et un amateur florentins du temps, le sculpteur Rustici et Matteo da Panzano, nous permet de jeter un coup d'œil sur la vie de ces joyeux compagnons. J'emprunte cette description au recueil de Vasari : « Dans les ateliers de la Sapienza se rassemblait la joyeuse Société du Chaudron, composée des douze membres que voici : Rustici, Andrea del Sarto, le peintre Spillo, Domenico Puligo, l'orfèvre Robetta, Aristotele da San-Gallo, Francesco di Pellegrino, Niccolò Buoni, l'excellent chanteur et musicien Domenico Baccelli, le sculpteur Solosmeo, Lorenzo dit Guazzetto, et le peintre Ruberto di Filippo Lippi; ce dernier avait été élu provéditeur de la société. Chacun des douze associés avait la permission d'amener quatre amis à certains repas solennels. Comme ce genre de réunions est aujourd'hui presque entièrement tombé en désuétude, ajoute Vasari, je n'hésite pas à fournir quelques détails sur la manière dont les choses s'y passaient. Chaque convive devait apporter un plat remarquable par sa singularité. Le président, choisi dans le sein de la société, recevait le plat et le donnait à qui bon lui semblait. Une fois à table, les convives prenaient part à tous les plats. Deux plats se rencontraient-ils semblables, l'inventeur de chacun était condamné à une amende.

« Rustici, ayant un jour à traiter ses confrères, les reçut tous dans une cuve gigantesque transformée en chaudron à l'aide de peintures et de toiles si habilement agencées, que l'assemblée paraissait plongée dans l'eau jusqu'à mi-corps. De l'anse du chaudron, accrochée à la voûte, ruisselait une abondante clarté. Lorsque tous les convives furent assis, il surgit au milieu d'eux un arbre dont chaque branche soutenait un plat. Les mets enlevés, l'arbre disparaissait au bruissement harmonieux d'une musique cachée, et remontait bientôt chargé d'un nouveau service, tandis que des valets versaient des vins précieux. A ce banquet, Rustici offrit un pâté en forme de chaudron, plein d'une sauce exquise dans laquelle Ulysse plongeait son père pour le rajeunir. Sous les doigts de notre artiste, deux chapons avaient usurpé les traits du mari de Pénélope et de l'aïeul du vertueux Télémaque. Andrea del Sarto présenta un temple à huit faces pareil au Baptistère florentin, mais élevé sur des colonnes. Pour pavé un immense plat de gelée, orné de compartiments en mosaïque de couleurs variées. De gros et grands saucissons représentaient, à s'y méprendre, des

de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, le Giorgione, restèrent célibataires, comme l'étaient restés Donatello, Luca della Robbia, Verrocchio.

D'autres se trouvèrent trop à l'étroit dans la carrière des arts : le sculpteur Torrigiano s'engagea tout à coup comme soldat sous les ordres de César Borgia et de Paolo Vitello ; il prit également part à la bataille du Garigliano. Le peintre et architecte véronais G.-M. Falconetto se distingua par sa bravoure à Vérone, au service de l'empereur Maximilien. Quant à Morto da Feltro, il abandonna complètement la peinture pour le métier des armes et mourut en combattant vaillamment à la tête de sa compagnie. Et encore ne fais-je pas figurer dans cette liste les artistes transformés en ingénieurs militaires, Léonard de Vinci, les San Gallo, le joyeux et pacifique Fra Giocondo, qui défendit en 1509, au moyen de canaux et de fortifications, la ville de Trévise contre Maximilien, etc.

colonnes de porphyre. Les bases et les chapiteaux étaient en fromage de Parme, les corniches en sucre, et la tribune en tranches de frangipane. Un lutrin, sculpté dans un morceau de foie, et surmonté d'un livre en lazagnes, où le plain-chant était écrit et noté avec des grains de poivre, occupait le centre du chœur. Des grives rôties, ouvrant un large bec, droites sur pattes, et couvertes de légers surplis taillés dans le lard, chantaient au lutrin. Deux pigeons remplissaient l'office de contrabasso, et six ortolans celui de soprano. Le peintre Spillo avait déguisé une oie colossale en serrurier, et l'avait munie de tous les outils nécessaires pour raccommoder le chaudron au besoin. Domenico Puligo d'un cochon de lait avait fait une jeune fille armée d'une quenouille et préposée à la garde d'une couvée de poussins. L'orfèvre Robetta avait métamorphosé en enclume une tête de veau. »

Matteo de Panzano, président de la Société de la Truelle, traça et exécuta de son côté le programme suivant : « Cérès, à la recherche de sa fille Proserpine enlevée par Pluton, va supplier les confrères de la Truelle de l'accompagner en enfer. Ceux-ci, après divers pourparlers, y consentent et pénètrent avec elle dans une salle où pour toute entrée s'offre une immense gueule de serpent, près de laquelle aboyait Cerbère. Pluton paraît, et ne répond aux réclamations de Cérès qu'en la priant d'assister avec la compagnie à ses noces; l'invitation est acceptée, et la gueule monstrueuse du serpent livre passage dans une vaste salle circulaire, éclairée par une lumière blafarde. Un démon d'une prodigieuse laideur, armé d'une fourche de fer, conduit les invités à une table couverte de draperies noires. Pluton commande qu'en l'honneur de ses noces les tourments des damnés cessent durant le repas, et ainsi est fait. Seulement, à un signal donné, des petites gerbes de feu s'élancent soudainement, et montrent tous les supplices des réprouvés peints sur les parois de la salle.

Sur les plats de ce banquet infernal étaient entassés des serpents, des couleuvres, des lézards, des tarentules, des crapauds, des grenouilles, des scorpions, des chauves-souris et d'autres animaux du même genre; mais ces hideuses enveloppes recélaient la chair la plus succulente. Ces mets étaient placés par des démons sur la table à l'aide d'une pelle, tandis qu'un autre agent de l'enfer versait à chaque convive des vins délicieux dans des creusets qui tenaient lieu de verres. Après ce premier service, qui pouvait passer pour une entrée, on sema sur la table, en guise de dessert, comme si le repas à peine commencé eût tiré à sa fin, des sucreries qui avaient l'apparence d'ossements de morts. Pluton dit ensuite qu'il voulait aller se reposer avec Proserpine, et ordonna que les tortures des damnés eussent à recommencer. Aussitôt toutes les lumières s'éteignirent, et l'on entendit un lugubre concert de plaintes, de lamentations et de hurlements. Puis, au milieu des ténèbres, scintilla une étoile qui montra à l'un des assistants le bombardier Baia, condamné au plus affreux supplice par Pluton, pour avoir osé donner aux Florentins, dans ses feux d'artifice, des représentations de l'enfer. Pendant

que les regards étaient attachés à ce douloureux spectacle, le funèbre appareil s'évanouit tout à coup. De brillantes girandoles éclairaient la scène, des plats vraiment royaux avaient succédé aux ossements et aux reptiles, et les sinistres démons avaient été remplacés par des valets magnifiquement costumés. Après le repas, une comédie intitulée *Filogenia* compléta dignement cette fête, qui dura jusqu'à la pointe du jour[1]. »

Avec le sentiment de la valeur personnelle s'accrut la vanité, et avec la vanité se déchaînèrent toutes les mauvaises passions, l'envie et la malignité (Torrigiano, Bandinelli, Andrea del Sarto), l'intrigue, l'amour de la vengeance. Les artistes vénitiens semblent n'avoir pas reculé devant l'empoisonnement, si nous en jugeons par une assertion d'Albert Dürer (1506), pour se débarrasser d'un rival qui leur portait ombrage. Puis nous avons une longue série de falsifications de monnaies (à Rome, à Venise, Vincenzo Bianchini, etc.). Les délits de droit commun tendent aussi à se multiplier. En 1522, à Rome, le bourreau coupa, je ne sais pour quel méfait, la main d'un « magister Johannes Gallus architector ». Pénétrés de leur importance, plusieurs artistes eurent la prétention de se placer même au-dessus des lois divines. Benvenuto Cellini se livrait à la nécromancie; le sculpteur Silvio Cosini de Fiesole écorcha un pendu et se fit avec sa peau une camisole (« un coietto »), qu'il porta par superstition sur sa chemise. D'autres s'efforcèrent, non plus seulement d'éclipser, mais encore de scandaliser les bourgeois par leurs excentricités : les charges du Sodoma lui valurent à Sienne, aussi bien que dans le reste de la Toscane, la célébrité la plus fâcheuse.



Un Banquet en Italie au commencement du XVIe siècle.
Fac-similé d'une gravure tirée de la *Novella piacevole*.
(Florence, vers 1500.)

Enfin, et c'est bien là un signe des temps, des fils de famille embrassèrent la carrière des arts, soit par vocation, comme Boltraffio et Rustici, soit par désœuvrement, comme Melzi, tandis que des hommes graves, des poètes, des magistrats, des prélats, aspiraient à se faire du moins un nom comme *dilettanti* :

1. Vasari, traduction Jeanron et Leclanché, t. IX, p. 79, 80, 81, 85, 86.

citons parmi ces derniers le jurisconsulte véronais Giulio della Torre, qui employa ses loisirs à modeler des médailles; Maioli, le célèbre amateur de reliures, qui dessina lui-même les ornements destinés à recouvrir ses volumes; et surtout Daniele Barbaro, l'illustre patriarche d'Aquilée, qui composa la décoration de plusieurs des plafonds du Palais ducal de Venise.

Les règlements des corporations étaient toutefois assez sévères encore, et interdisaient souvent la pratique de l'art non seulement aux amateurs proprement dits, mais encore aux étrangers. C'est ainsi que les peintres vénitiens traduisirent trois fois Dürer devant les tribunaux et le forcèrent à payer quatre florins pour sa cotisation. Aussi bien le titre de « studio » (atelier) commençait-il à peine à remplacer celui de « bottega » (boutique), tandis que les ateliers du temps passé avaient bien été des boutiques de marchands, où les clients venaient choisir, qui une Madone, qui un Christ en croix. Nul doute que même des artistes de talent n'eussent « fabriqué » des images de piété d'avance et par quantités considérables, et ne les eussent fait vendre, comme Dürer, aux grandes foires.

Par contre, les corporations, si jalouses de leurs prérogatives professionnelles, n'attachaient aucun prix à sauvegarder la dignité de l'art. Il semble qu'en matière de propriété artistique, la morale, déjà si large, pour ne pas dire si relâchée, pendant la période précédente (voy. t. I, p. 357), ait subi une nouvelle atteinte : la contrefaçon voulue, raisonnée, perfide, prit naissance; il n'y eut guère de graveur au burin qui ne s'y essayât. Le grand Marc-Antoine Raimondi aussi bien que Nicoletto de Modène, Benedetto Montagna, Campagnola, copièrent couramment les estampes de Martin Schongauer ou d'Albert Dürer (voy. p. 180). Vis-à-vis de leurs compatriotes mêmes certains graveurs en prenaient singulièrement à leur aise : nous possédons une *Léda au cygne* signée des initiales de J. B. Porto (E. Galichon, n° 6) et une autre, de tout point semblable, signée des initiales de Nicoletto de Modène (Bartsch, n° 46). Laquelle est l'original et laquelle la copie?

Mais élevons la question, laissons de côté les contrefaçons tombant sous le coup de la loi, et attachons-nous à ces emprunts que notre siècle, si rigoriste, peut-être parce que l'invention y est rare, flétrit sous le nom de plagiat. Pour ma part, l'avouerai-je? j'éprouve une singulière satisfaction, bien exempte de malignité, devant celles de ces répétitions qui sont sincères : ne nous permettent-elles pas de mesurer plus exactement les forces des rivaux, en nous les montrant aux prises avec le même problème; ne laissent-elles pas éclater, bien à l'insu et contre le gré des imitateurs, leurs instincts, leur goût individuel? Voici Raphaël qui prend au Pérugin la composition du *Sposalizio*, à Masaccio son Saint Paul, à Michel-Ange son Père Éternel, à l'antique une de ses Muses, son Apollon, le sacrificateur du *Sacrifice de Lystra* : ces emprunts ne serviront qu'à mieux mettre en lumière son génie personnel, car, tout en se proposant de copier, il interprète, transpose et transfigure.

Pour la commande de travaux de quelque importance, le système des Concours, dont le jugement était confié à des commissions compétentes, continuait à alterner avec l'exercice d'un pouvoir absolument discrétionnaire.

Et tout d'abord, faisons justice d'une erreur depuis trop longtemps accréditée : les deux plus fameux tournois artistiques du temps, ceux entre Léonard de Vinci et Michel-Ange, entre Raphaël et Sebastiano del Piombo, ne constituaient pas de véritables concours, puisque chaque concurrent devait traiter un sujet différent.

Les concours les plus célèbres, institués à la fin du XV[e] et au commencement du XVI[e] siècle, eurent tous pour objet l'achèvement de monuments d'architecture : 1492, concours ouvert par Laurent le Magnifique pour la façade de la cathédrale de Sainte-Marie des Fleurs ; 1490 et années suivantes, concours ouverts par Ludovic le More pour la coupole de la cathédrale de Milan ; 1516, concours ouvert par Léon X pour la façade de l'église Saint-Laurent de Florence, etc.

Bramante, quoique habitué, ce semble, à un certain despotisme, ouvrit également une fois un concours : il chargea Zacchi de Volterra, l'Espagnol Berughetta, Vecchio de Bologne et Jacopo Sansovino d'exécuter des maquettes d'après le *Laocoon*, promettant de confier au vainqueur la copie de ce groupe célèbre. D'accord avec Raphaël, il décerna la palme à Sansovino.

Les particuliers eux-mêmes recouraient parfois à ce système : P. Pitti, désirant faire sculpter une Madone, demanda simultanément des maquettes à Baccio Bandinelli et à Jacopo Sansovino, en les prévenant que le juge du concours serait Lorenzo di Credi.

Mais, en thèse générale, le rôle des commissions si vétilleuses qui avaient empoisonné l'existence du pauvre Brunellesco (t. I, p. 378) tendait à diminuer, par cela même que la liberté de discussion diminuait partout. La République de Venise, conséquente avec elle-même, resta le plus longtemps fidèle à ces traditions démocratiques : à tout instant le Titien, Paul Véronèse et le Tintoret durent se soumettre à l'épreuve des concours publics.

Aux concours faisaient pendant les Expertises (en italien : « lodi ») ; de même que des experts choisissaient le plus digne, après un mûr examen des travaux soumis à leur appréciation, de même ils recevaient mission, après l'achèvement d'un tableau ou d'une statue, d'en fixer le prix, parfois même d'indiquer les parties qui devaient être corrigées ou refaites. Petits et grands se pliaient sans difficulté à ces arbitrages, sauf à solliciter ou à circonvenir parfois leurs juges. En 1501 encore, lorsque la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome avait déjà répandu partout la gloire de Michel-Ange, celui-ci dut consentir à soumettre à une expertise les statuettes d'*Apôtres* commandées par le cardinal Piccolomini : si ces figures n'étaient point parfaites, il s'engageait à les refaire ou à les corriger, jusqu'à ce qu'elles eussent l'approbation des deux

experts[1]. Michel-Ange, à son tour, expertisa des peintures de Raphaël et de Sebastiano del Piombo.

Il ne manquait pas toutefois d'amateurs — est-il nécessaire de l'ajouter? — qui stipulaient dès l'origine des honoraires fixes. Quelquefois aussi, mais c'était là l'exception, les artistes, surtout les architectes, recevaient des appointements réguliers (jusqu'à 25 ou 30 ducats, c'est-à-dire de 1200 à 1500 francs par mois).

A Venise, le gouvernement réservait une des places de courtiers du « Fondaco dei Tedeschi » au portraitiste officiel des doges (Jean Bellin, le Titien, etc.), de même que la cour pontificale attribuait régulièrement à un artiste soit la place de « piombatore » — le personnage chargé de sceller les bulles — (Bramante, Sebastiano del Piombo), soit de massier (Benvenuto Cellini). Il n'était pas rare non plus qu'un potentat s'acquittât au moyen de concessions de prises d'eau, de droits de péage ou d'octroi (Léonard de Vinci, Jules Romain, Michel-Ange, le Titien, etc.).

Les artistes avaient d'ailleurs le vent en poupe; le XV^e siècle leur avait mesuré ses encouragements avec une extrême parcimonie, le XVI^e siècle les couvrit d'or. Il se forma pour les productions italiennes un marché international; les amateurs se disputaient à la lettre les tableaux de Raphaël et les statues de Michel-Ange.

Filippino Lippi rompit le premier le charme avec ses fresques de la chapelle Caraffa, dans l'église de la Minerve à Rome : les arbitres fixèrent ses honoraires à la somme énorme de 2000 ducats (environ 100 000 francs), non compris l'achat du bleu d'outremer, ni le salaire de ses aides. Si le pauvre Signorelli dut encore se contenter de la modique somme de 579 ducats (de 90 baïoques chacun, soit environ 28 à 30 000 francs) pour le travail gigantesque de la décoration de la chapelle de la Vierge au dôme d'Orvieto (la voûte exceptée), Michel-Ange reçut pour les fresques, plus vastes, mais peut-être moins compliquées, de la chapelle Sixtine une rétribution de 3000 ducats et Raphaël une de 1200 ducats pour chacune des Stances. Ajoutons toutefois que certaines communautés religieuses continuaient à faire travailler dans ce que l'on appellerait aujourd'hui les prix doux : les Servites de Florence obtinrent de Pontormo qu'il leur peignît pour 16 ducats seulement une fresque représentant la *Visitation*.

Comme pendant l'ère précédente, le clergé s'honora de pratiquer les arts, quoique ceux-ci tendissent de plus en plus à s'affranchir de la tutelle religieuse; plusieurs de ses représentants, les Fra Giocondo, les Fra Bartolommeo della Porta, les Fra Giovanni de Vérone, les Fra Damiano de Bergame, y conquirent l'immortalité. Plus que tout autre ordre, celui de saint Dominique, cet

1. Milanesi, *Documenti per la Storia dell' Arte senese*, t. III, p. 21. — Voyez sur ces différents problèmes mon *Raphaël*, 2^e édit., p. 80-84.

ordre si discipliné, si laborieux et si fécond, forma une pléiade de peintres, d'architectes, de miniaturistes, de décorateurs habiles : jusque dans les couvents de femmes appartenant à la règle dominicaine, un certain nombre de sœurs se distinguaient dans la peinture, à commencer par la sœur Plautilla Nelli [1]. Les Franciscains, les Camaldules, les Chartreux et le clergé régulier eurent, proportion gardée, infiniment moins de noms à mettre en avant.



La Marqueterie en bois au XVI[e] siècle.
Fragment d'une stalle du Dôme de Pérouse.

Ici encore, un essai de statistique offrira, je pense, son intérêt. Je reproduis en note les noms des principaux architectes [2], sculpteurs [3], peintres [4], miniaturistes [5], appartenant au clergé régulier ou séculier. Constatons que la sculpture compte à peine deux ou trois représentants parmi eux.

Les arts décoratifs et surtout ceux qui offraient la technique la plus ingrate

1. Voy. Marchese, *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti domenicani*; 4[e] édit. Bologne, 1878-1879, t. II, p. 336-350.

2. Fra Giocondo de Vérone; le P. Ignazio (Pellegrino) Danti de Pérouse, architecte et ingénieur dominicain; le théoricien Fra Francesco di Giorgio, collaborateur de J. Sansovino; le P. Domenico Paganelli de Faenza, architecte et ingénieur dominicain.

3. Fra Aurelio Lombardo; Fra Giovanni Angiolo da Montorsoli; le P. Domenico Portegiani, dominicain toscan, habile fondeur de bronze, collaborateur de Jean Bologne; l'archevêque Lodovico Chiericati (1482-1573) de Vicence, fondeur en bronze (*Arte e Storia*, 1889, n° 31).

4. Fra Bartolommeo della Porta et son élève Fra Paolino de Pistoja; Fra Fabiano d'Urbin; Fra Marco Pensaben et Fra Marco Maraveja, tous deux de Venise; Fra Bartolommeo Coda de Rimini; Fra Girolamo Monsignori de Vérone; Fra Onorio Peruzzi, fils de Baldassare Peruzzi, tous dominicains; Fra Antonio, olivétain, etc.

5. Fra Benedetto di Paolo de Florence; Fra Antonio de Monza; Fra Filippo Lapaccini de Florence; Fra Pietro de Tramaggiano, et surtout Fra Eustachio de Florence, ces trois derniers miniaturistes dominicains; Fra Cherubino Monsignori, franciscain; dom Guilio Clovio, le prince des miniaturistes du XVI[e] siècle, etc.

et qui donnent les résultats les moins rémunérateurs, l'incrustation, sous sa double forme de mosaïque d'émail[1] et de marqueterie en bois[2], exercèrent une séduction particulière sur ces natures contemplatives, rompues de longue date à la patience. La peinture sur verre fut aussi en quelque sorte leur apanage[3].

Un phénomène qui prouve que l'art tendait à devenir plus artificiel, qu'il relevait désormais davantage du besoin de luxe, ou de la fantaisie individuelle, c'est l'apparition des femmes artistes; il serait plus exact de dire des artistes-amateurs. Nous en avons une longue série à enregistrer, non plus seulement pour les arts décoratifs, la broderie par exemple, mais pour les branches supérieures, la peinture et même la sculpture[4]. Dût-on m'accuser de manquer de galanterie, je soutiendrai que certaines de ces branches forment le monopole du sexe fort et qu'elles ne sauraient sans danger tomber, comme on dit, en quenouille.

1. Les prêtres Crisogono et Alberto Zio à Venise.

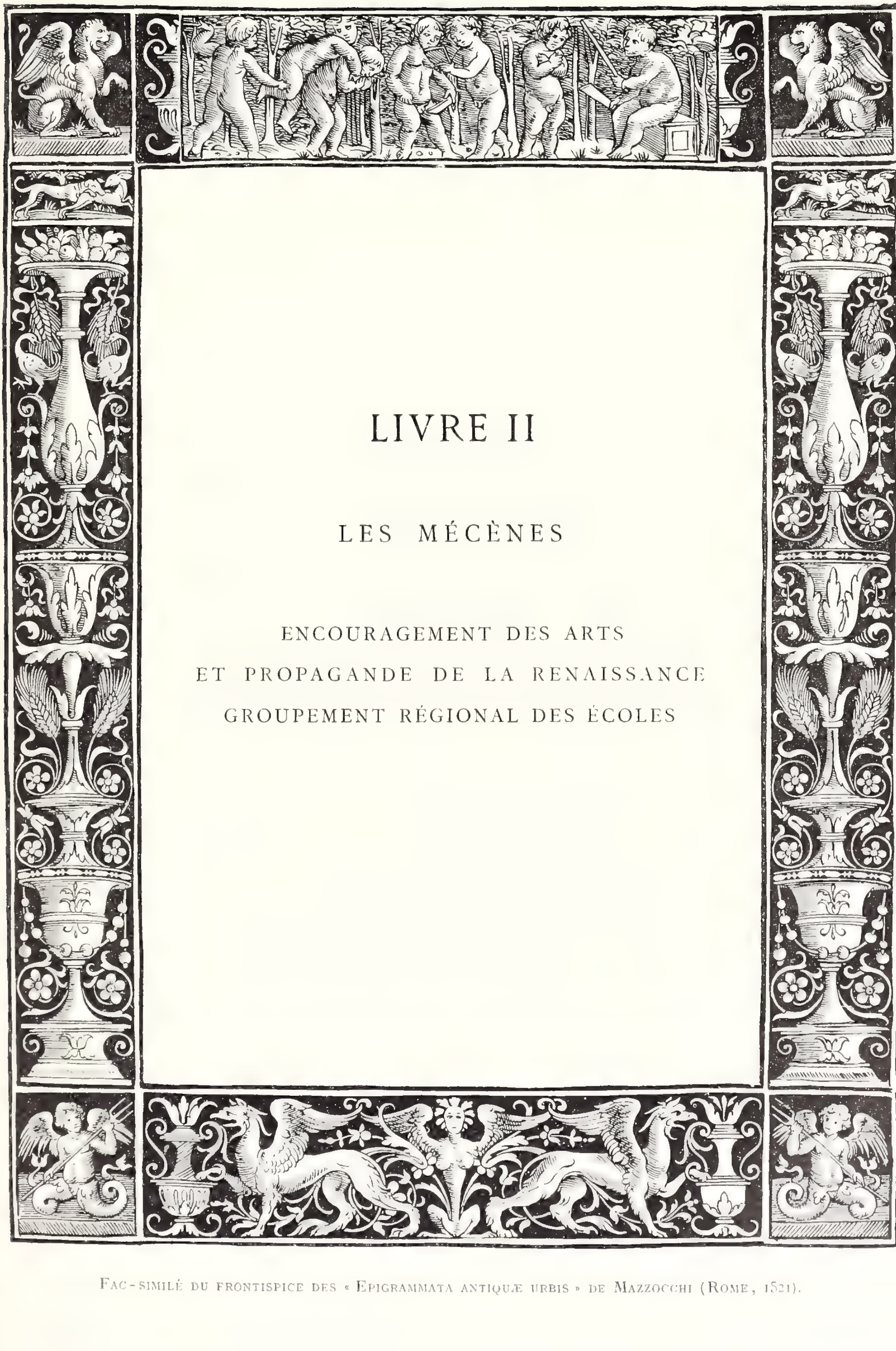
2. Fra Giovanni de Vérone ; Fra Damiano de Bergame et les élèves de celui-ci, Fra Bernardino et Fra Antonio de Lunigiana, tous dominicains ; puis Fra Raffaello de Brescia, de l'ordre des Olivétains.

3. Le Frère Guillaume de Marcillat, etc. — Cf. t. I, p. 354-355, 699, 706.

4. Peinture : Teodora Danti, élève du Pérugin ; les Anguisciola de Crémone (Anna, Elena, Europa, Lucia, Minerva, Sofonisba) ; Irena de Spilimberg ; Lucrezia Quistelli della Mirandola, femme du comte Clemente Pietra et élève d'Alessandro Allori ; puis toute une série de peintres dominicaines, la sœur Plautilla Nelli et diverses autres. — Sculpture : Properzia de' Rossi de Bologne. — Gravure : Diana Ghisi de Mantoue.



Revers de la médaille d'Alde Manuce.

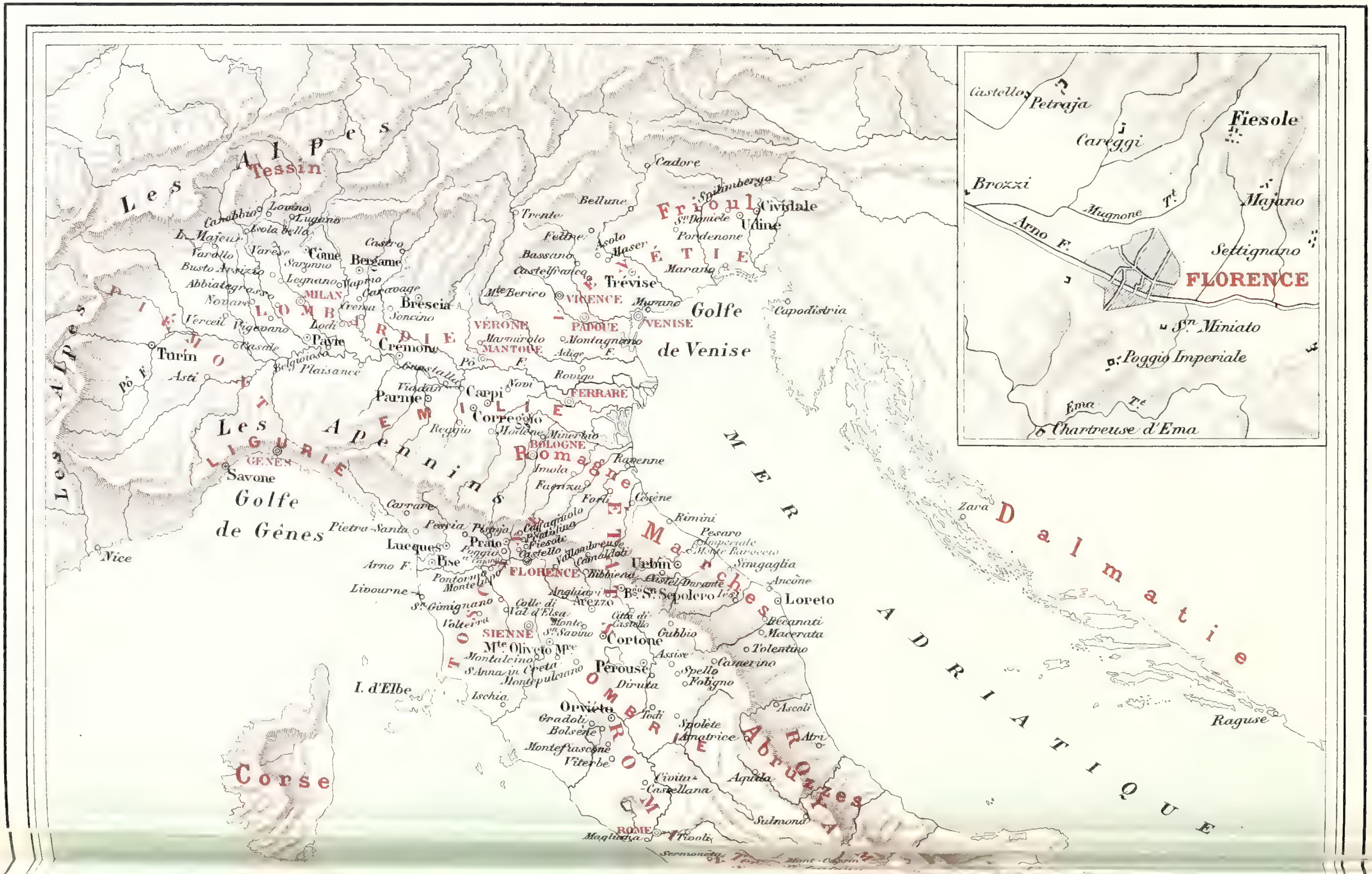


# LIVRE II

## LES MÉCÈNES

### ENCOURAGEMENT DES ARTS
### ET PROPAGANDE DE LA RENAISSANCE
### GROUPEMENT RÉGIONAL DES ÉCOLES

Fac-similé du frontispice des « Epigrammata antiquæ urbis » de Mazzocchi (Rome, 1521).

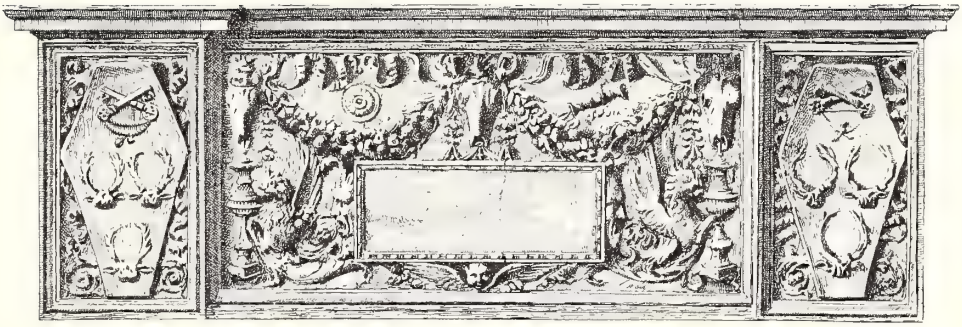


Les Alpes
Tessin
Les Alpes
Piémont
Lombardie
Vénétie
Frioul
Émilie
Romagne
Toscane
Marches
Ombrie
Abruzzes
Rome
Ligurie
Les Apennins
Golfe de Gênes
Golfe de Venise
Mer Adriatique
Dalmatie
Corse
I. d'Elbe
Turin
Milan
Bergame
Brescia
Vérone
Vicence
Padoue
Venise
Trévise
Mantoue
Crémone
Pavie
Plaisance
Parme
Ferrare
Bologne
Ravenne
Gênes
Savone
Nice
Lucques
Pise
Prato
Florence
Livourne
Sienne
Arezzo
Urbin
Pérouse
Orvieto
Viterbe
Loreto
Ancône
Rimini
Zara
Raguse
Capodistria
Trente
Bellune
Cadore
Udine
Cividale
Fiesole
Petraja
Careggi
Brozzi
Majano
Settignano
Arno F.
Sᵗ Miniato
Poggio Imperiale
Chartreuse d'Ema




Imp. Erhard

Hachette et Cie.



Fragment du tombeau de P. Soderini, par Benedetto da Rovezzano.
(Église « del Carmine » à Florence.)

# CHAPITRE I

## LES MILIEUX ITALIENS A LA FIN DU XV$^{e}$ ET AU COMMENCEMENT DU XVI$^{e}$ SIÈCLE. — FLORENCE ET LA TOSCANE. — SIENNE. — PÉROUSE ET L'OMBRIE.

Quelle nation jamais a mieux justifié que l'Italie de la Renaissance ce bel aphorisme de Pascal : « Malgré la vue de toutes nos misères, qui nous touchent, qui nous tiennent à la gorge, nous avons un instinct que nous ne pouvons réprimer, qui nous élève. » C'est en effet du sein de troubles et de souffrances de toutes sortes que surgissent vers le début du XVI$^{e}$ siècle les plus purs chefs-d'œuvre dont puisse s'enorgueillir l'art moderne.

Que le lecteur ne nous accuse pas, dans la rapide revue à laquelle nous allons procéder, d'accorder à l'élément artiste une importance hors de proportion : ce qui nous intéresse, nous touche et nous transporte, ce n'est pas tant la commande d'une statue ou d'une peinture isolée, c'est la preuve d'énergie, de vitalité, de confiance, donnée par une ville aux abois lorsqu'elle offre ce sacrifice aux puissances morales invisibles, qui président à l'essor des nations. N'importe quel Crésus pouvait se payer un tableau de Raphaël ; mais songer à faire une telle acquisition au moment où tout semble s'écrouler, affirmer ce culte du beau au milieu des plus cruelles privations, voilà qui nous ravit au même point qu'un acte de vertu ou un trait d'héroïsme. Une Madone ou un portrait de plus dans le magnifique épanouissement de la Renaissance italienne,

ne comptait pas; ce qui comptait, c'était l'intention, la foi sacro-sainte qui leur avait donné l'existence. Et de fait, ce que l'on voulait, ce n'était pas seulement un tableau quelconque, que dis-je, ce n'était pas seulement le tableau d'un peintre à la mode, c'était le tableau de tel et tel. Les efforts des municipalités, des princes ou des particuliers pour obtenir une promesse d'un artiste le prouvèrent surabondamment, et c'est pourquoi nous ne cesserons d'associer le nom de ces Mécènes hors ligne à celui de leurs clients les artistes. Devant des ambitions sortant de l'ordinaire, devant des sacrifices magnanimes destinés à assurer l'immortalité, il est tout naturel que la postérité sache surtout gré à ceux qui se sont par là adressés à elle.

Et si nous envisageons le rôle joué dans cette propagande ardente par la plus belle moitié du genre humain, que de figures séduisantes, que de traits admirables! Dans la classe des grandes dames, Isabelle d'Este, Lucrèce Borgia, la Vénitienne Catherine Cornaro, l'ex-reine de Chypre, se faisant les camarades — c'est le terme propre — des littérateurs et des artistes, et se prêtant à un flirtage qui n'avait au fond rien de compromettant, ou tentant l'impossible pour conquérir quelque chef-d'œuvre; ailleurs, la noble duchesse Élisabeth d'Urbin s'efforçant de développer dans son entourage la délicatesse des sentiments, au point de la porter jusqu'à des raffinements dignes des Précieuses. Le dilettantisme pénétra jusque dans les couvents, autrefois si austères : tantôt nous avons affaire à la pieuse abbesse du couvent de Monte-Luce, près de Pérouse, qui, désirant faire peindre le *Couronnement de la Vierge*, s'adressa « al maestro il migliore », c'est-à-dire au jeune Raphaël; tantôt à l'abbesse du couvent de Saint-Paul à Parme, qui, tout imbue de l'esprit de Renaissance, commanda au Corrège les décorations passablement profanes que l'on sait.

L'impulsion transmise par les quattrocentistes était si forte, que, même sous le joug des étrangers ou au milieu de l'anarchie, l'art continua de fleurir. Gardons-nous d'ailleurs de croire à un rapport direct et fatal entre les calamités publiques et la décadence de l'art. Ainsi que l'a dit notre brave Émeric David, dans son style quelque peu ampoulé, « les arts sont semblables aux plantes fragiles, qui exigent une culture raisonnée et des soins assidus; ils résistent aux orages, aux frimas, aux guerres, aux révolutions; ils périssent par l'indifférence ou les erreurs de la main qui doit les protéger ». L'exemple de Florence, si longtemps partagée entre les factions, depuis l'expulsion des Médicis (1494) jusqu'à leur rentrée (1512); celui de Milan, tour à tour occupée par les Français et les Allemands; l'exemple de bien d'autres cités encore, prouvent éloquemment combien cet instinct, dont parle Pascal, avait de puissance, à quel point l'esprit dominait alors la matière.

Ou bien ne serait-ce pas qu'il y avait entre ces deux facteurs une corrélation fatale? Ne serait-ce pas que les arts de la paix ne montèrent si haut que parce que les vertus guerrières avaient tellement périclité?

Une atmosphère intellectuelle des plus intenses et surtout cette conviction chez chaque cinquecentiste qu'il ne travaillait pas seulement pour l'heure présente, mais qu'il se rattachait au passé et que dans l'avenir un courant de chaude sympathie l'unirait à la postérité, voilà ce qui soutenait les courages à travers les angoisses de l'heure présente. Aussi, grâce à la foi, grâce à l'amour de la gloire qui enflammaient les cœurs, lorsque l'État était impuissant, l'initiative d'un chacun, depuis les communautés religieuses et les corporations civiles jusqu'à de braves bourgeois, tenait-elle lieu d'encouragements officiels. Cette initiative était favorisée par une décentralisation qui, si elle n'était plus aussi absolue qu'au XIV^e^ siècle, admettait cependant encore une foule de capitales politiques et un nombre non moins grand d'écoles d'art. La vitalité régionale éclata donc dans les revendications d'une foule de provinces qui vinrent disputer à Florence le sceptre des arts : l'Ombrie, le duché d'Urbin, Venise, le Frioul, la Lombardie, et jusqu'à des cités isolées, telles que Bologne, Parme, Ferrare.

En effet, en dehors d'un petit nombre de villes qui s'effacent et s'éteignent, telles que Rimini, ou d'autres qui sommeillent encore, il n'en est guère qui ne s'affirment dans l'une ou l'autre branche des arts : ne pouvant commander des fresques ou des statues monumentales, les plus humbles tiendront du moins à honneur de porter à sa perfection une industrie de luxe. Faenza, Gubbio, Caffaggiuolo, Deruta, se rendent célèbres par leurs ateliers de potiers, et la postérité les a récompensés de leurs efforts, car tel plat de da Gubbio « maestro Giorgio » se vend aujourd'hui au poids de l'or, presque à l'égal d'un tableau de maître. Parfois aussi un déplacement s'opère : telle cité fameuse au XV^e^ siècle par ses peintures, ne brille plus au siècle suivant que dans l'une ou l'autre des industries d'art. Rien d'ailleurs de plus consolant que la diversité de la répartition des forces : en dehors de deux ou trois foyers, tels que Florence, qui excellent dans tous les arts indistinctement, chaque ville a sa spécialité. La gravure sur cuivre et l'art du médailleur fleurissent principalement dans les régions qui ont embrassé avec le plus d'ardeur les principes nouveaux, la Toscane, l'État pontifical, l'Émilie, l'État Vénitien; à peine si l'Ombrie ou le royaume de Naples produit une médaille ou une estampe.

La qualité rare et précieuse entre toutes que l'Italie, vers le début du XVI^e^ siècle, possédait encore au souverain degré, c'était la fraîcheur et la vivacité des impressions; affaire de temps plus encore qu'affaire de race. Assurément il est des peuples qui naissent avec d'heureuses dispositions et il en est de mal doués. Mais leur développement historique pèse autant en pareille matière que leurs aptitudes naturelles, et la preuve, c'est que ceux qui ont été les premiers autrefois, les Grecs par exemple ou les Florentins, sont aujourd'hui les derniers. Bien plus, on ne saurait affirmer d'avance que telle ou telle nation, que telle ou telle race n'est pas artiste : tout à coup quelque homme supérieur peut réussir à dégager, même de l'âme des Béotiens, un trait qui intéressera ou charmera l'humanité entière. L'Espagne et la Hollande, si longtemps impuis-

santes, ont tout à coup donné naissance sinon à une floraison d'art complète, comme l'était celle de la Renaissance en Italie et en France, du moins à deux écoles de peinture justement fameuses. Les Anglais eux-mêmes, après des siècles d'impuissance, n'ont-ils pas vu surgir Reynolds, Lawrence, Turner? Vienne le moment psychologique, jaillisse l'étincelle divine, et une population entière deviendra comme un corps immense, pénétré également dans toutes ses parties d'un même souffle, et qui ne peut s'appauvrir ou s'enrichir sans que tout s'en ressente jusqu'aux moindres extrémités.

Dans l'Italie de la Renaissance, les annales de l'art abondent en exemples de ces miracles climatériques. Grâce à une conjonction d'astres favorables, ce pays trouva pour chacune de ses aspirations une formule définitive et un idéal sur lequel l'humanité a vécu depuis lors. Léonard de Vinci exprima l'amour de la science ainsi que le scepticisme qui en est inséparable, en y mettant la fraîcheur, la grâce exquise que donne un contact incessant avec la nature. Raphaël fut le peintre de la beauté qui procède du platonisme et du christianisme. Puis, en face de ces natures heureuses, sereines, mais ayant une notion parfois bien incomplète des devoirs civiques ou moraux, se dresse Michel-Ange, le sombre justicier, le champion par excellence de la religion et du patriotisme.

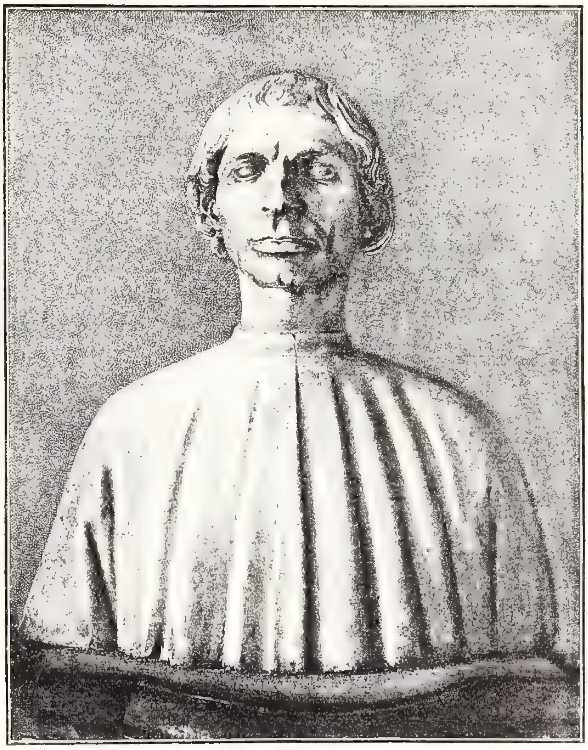
Pendant l'Age d'Or encore, comme pendant la période précédente, Florence ouvre la marche; c'est donc par la capitale de la Toscane que je commencerai cette revue.

En esquissant dans mon premier volume le mouvement des arts à Florence, j'ai quelque peu empiété sur le présent volume. J'y ai en effet fait entrer une étude sur Laurent le Magnifique, mort en 1492, alors que la biographie de ce Mécène illustre n'aurait dû figurer que parmi les représentants de l'Age d'Or. Mais il sera facile au lecteur d'opérer la division chronologique, et je n'aurai aujourd'hui à m'occuper que de ce qui s'est passé sous le fils et successeur de Laurent, le présomptueux et incapable Pierre de Médicis le jeune (1471-1503), puis pendant le gouvernement républicain (1494-1512), et enfin de nouveau sous le principat des Médicis (1512 et années suivantes)[1].

Malgré tant de révolutions, les Florentins n'avaient rien perdu ni de leurs qualités ni de leurs défauts; ils rappelaient toujours, trait pour trait, leurs

1. Bibl. : Les ouvrages dont je me suis servi pour ce dépouillement sont les mêmes que ceux que j'ai mentionnés dans le tome Ier (p. 49-50). J'ai notamment mis à contribution l'édition de Vasari publiée à Florence de 1878 à 1885 par M. Gaëtano Milanesi : en recourant à l'index qui forme le tome IX de cette édition, il sera très facile au lecteur de remonter à la source des informations consignées ci-après. — Aux publications sur la Toscane mentionnées dans notre tome I il faut ajouter *la Scrittura di Artisti*, de MM. G. Milanesi et Pini (Florence, 1873; 3 vol. in-4°, avec de nombreux fac-similés d'autographes), et les *Documenti inediti dell' Arte toscana dal XII al XVI secolo*, publiés par M. G. Milanesi dans *Il Buonarroti* (série 2, t. XIV, p. 141, 1880 et années suivantes). — L'histoire du mouvement des arts à Florence à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle est d'ailleurs encore à faire.

ancêtres intellectuels les Grecs : comme eux, ils se distinguaient « par des organes déliés et irritables, un esprit actif, curieux, mais capable de tous les excès, un caractère mobile, turbulent, passionné, également disposé à l'amour, à l'orgueil, à la superstition » (Émeric David). Leur cité avait le privilège de toutes les surprises et de toutes les contradictions : à de longues périodes d'affaissement politique succédaient de brusques réveils, des efforts héroïques; le goût de la magnificence faisait tout à coup place à l'ascétisme, sauf à reprendre son empire au bout d'un petit nombre d'années; la foule se passionnait avec la même facilité pour ou contre les Médicis. Sur un seul point ils restèrent fidèles à une tradition vieille de près de trois siècles, je veux dire dans leur culte pour les choses de l'esprit.



Buste en marbre de Machiavel [1].
(Musée national de Florence.)

Le public florentin avait à la fois le goût, qui n'est pas autre chose que l'art de distinguer le beau du laid, l'œuvre supérieure de l'œuvre médiocre, et l'indépendance d'idées, sans laquelle aucun progrès ne saurait se réaliser, sans laquelle la convention finit rapidement par tuer l'initiative, car on sait qu'il n'est formule qui ne devienne insipide pour avoir été répétée pendant deux ou trois générations. Le goût, il le devait à l'expérience accumulée de tant de générations vouées au culte de l'art, à un entraînement des plus féconds (t. I, p. 52). Quant à l'indépendance, elle se liait intimement à la vitalité même de la nation italienne, alors si exubérante dans toutes les directions.

1. On a révoqué en doute l'authenticité de ce buste, en tant que portrait, mais sans fondement aucun; il offre en effet de grandes analogies avec un portrait gravé sur bois (Cabinet des Estampes de Paris, E a 3. Réserve), ainsi qu'avec un nielle publié par Cicognara. J'ajouterai toutefois, en ce qui concerne ce dernier, que quelques doutes planent sur l'authenticité d'une partie des nielles recueillis par le savant amateur italien. (*Memorie spettanti alla Storia della Calcografia*, n° 71. Prato, 1831.)

Il y avait dans le génie florentin, aussi bien que dans le génie athénien, une tendance invincible non seulement à la critique, mais encore à la raillerie, au sarcasme, tendance qui devait trop souvent imprimer aux productions de l'Athènes italienne quelque chose de forcé, de conventionnel et de sec. Les artistes aussi bien que les poètes ignoraient le secret de se laisser aller, comme les Milanais par exemple; la raison réprimait à tout instant les élans du cœur ou de l'imagination. De crainte de paraître trop émus, ils se jetaient sans cesse dans la raillerie, dans la frivolité. C'est à Florence que prirent naissance les licencieux *Canti carnascialeschi*, les chants du carnaval[1], les poésies « burchielesques » du barbier Burchiello; c'est un Toscan, Pulci, qui créa avec son *Morgante Maggiore* le genre burlesque, perfectionné plus tard par Berni; un autre Toscan, Bibbiena, écrivit la première comédie italienne, *la Calandra*, suivie bientôt de *la Mandragore*, également composée par un Toscan, Machiavel. A un moment donné, Florence devint une véritable école de médisance[2]. Ainsi, la ville qui fit le plus pour répandre les doctrines de Platon fut aussi celle qui développa avec le plus d'acharnement les idées de scepticisme et de négation.

Il est facile, d'après ces prémisses, de se faire une idée de la vigilance avec laquelle les amateurs et la foule se tenaient à l'affût de toute production nouvelle, de l'ardeur avec laquelle ils l'analysaient sous toutes ses faces! On aurait dit les juges des *Guêpes* d'Aristophane se levant avant l'aurore pour aller siéger, ou encore des parieurs qui assistent, dans une agitation fébrile, à un combat de gladiateurs, à une course de chars.

Les époques véritablement saines et robustes ne comportent pas un tel degré de névrose et de subtilité; il faut sentir plus simplement, et quand on produit et quand on juge, sinon on ne fait plus grand. Lorsque les facultés critiques l'emportent à ce point, c'en est fait de l'émotion, et partant de l'inspiration; aux œuvres vivantes succèdent des œuvres artificielles.

Là se trouve, si je ne me trompe, le point vulnérable de l'École florentine et le secret d'une décadence qui devint bientôt irrémédiable, malgré les efforts de quelques artistes de génie. Ne nous y trompons pas : si au XIVe et pendant la plus grande partie du XVe siècle, Giotto, Brunellesco, Donatello, Masaccio avaient dépassé par la grandeur des efforts et la grandeur des résultats tout ce que l'imagination la plus hardie avait pu concevoir, il est certain que vers le début du XVIe siècle le sceptre des arts tend à échapper à leurs compatriotes. L'École milanaise d'un côté, l'École ombrienne de l'autre, se développent dans le sens de la suavité et dans le sens du recueillement; elles opposent à la sécheresse des Florentins, dessinateurs-nés, le charme du coloris. Léonard de Vinci, quoique Florentin de naissance, accorde une place prépondérante aux

1. *Canti carnascialeschi, Trionfi, Carri e Mascharate.* Milan, Sonzogno; 1883. — Manzoni, *Libro di Carnevale dei secoli XV e XVI.* Bologne; 1881.

2. Voy. Burckhardt, *die Cultur*, t. I, p. 187, 213.

éléments milanais; de même le Pérugin, quoique élève des Florentins, réalise un idéal bien distinct du leur. L'École romaine et l'École vénitienne à leur tour dressent autel contre autel. Dans l'architecture, la suprématie d'un Urbinate devenu Milanais par adoption, je veux parler de Bramante, s'imposa également au reste de l'Italie. Seule la sculpture florentine maintint son empire, grâce uniquement à Michel-Ange.

En même temps que le sceptre des arts, le sceptre littéraire tendait à échapper à Florence. Peu d'années avant ou après Laurent de Médicis disparaissaient les poètes, les philosophes éminents, les humanistes à grande envergure, qui avaient jeté un incomparable éclat sur le principat du Magnifique (Pulci, mort en 1487, Politien et Pic de la Mirandole, morts en 1494, Marsile Ficin, mort en 1497, Cristoforo Landino, mort en 1504, etc.). La génération qui leur succéda ne comptait plus dans ses rangs que Machiavel, Guichardin et Bibbiena, tandis que de tous les points de l'Italie, et même de cette Lombardie et de cette Vénétie si longtemps réfractaires, surgissaient les talents les plus brillants : Sannazar, l'Arioste, Bembo, Bernard Tasso, Trissin, Vida, Sadolet, Castiglione, Bandello, Paul Jove, Pomponace, Fracastor et tant d'autres.



Le Carême florentin.
Fac-similé d'une gravure sans date
publiée dans le « Sbandimento generale di Carnovale ».

On serait tenté d'expliquer cette décadence par l'excès même de la fécondité, si certaines villes privilégiées, Athènes ou Florence, n'avaient pas précisément connu le secret de se renouveler périodiquement, des siècles durant. La cause du mal, à mon avis, se trouvait ailleurs; elle se trouvait, comme je l'ai indiqué tout à l'heure, dans cette dislocation à outrance de l'esprit public, qui substitua la subtilité aux aspirations généreuses, aux idées concrètes. Elle se trouvait en outre dans la déchéance politique — de jour en jour plus marquée — de la République florentine. Les prodiges d'habileté de Laurent le Magnifique avaient pu faire un instant de Florence le centre de l'Italie, comme son cœur et son cerveau; désormais les préoccupations sont ailleurs : les fils les plus glorieux de Florence, Léonard de Vinci et Michel-Ange, n'y font plus que de courtes apparitions. On y voit bien encore des artistes qui s'agitent, mais sans se rattacher à quelque idée dominatrice. Sur les bords du Tibre, au contraire, le contact incessant avec tant de souvenirs glorieux, tant de person-

nalités éminentes, tant d'intérêts de premier ordre, embrassant l'univers tout entier, alimentent, réchauffent et inspirent la nouvelle École, bien autrement que ne pouvaient le faire les trésors de science accumulés à Florence. En un mot, l'attention publique se détourne de Florence, qui, comparée à Rome, finit par ressembler à une ville de province. L'élévation du cardinal Jean de Médicis au trône pontifical acheva de faire dériver du côté de Rome toutes les forces intellectuelles de sa ville natale. D'autres cités auraient pu se contenter d'un rôle relativement encore brillant, mais les Florentins étaient ainsi faits : il suffisait qu'ils soupçonnassent n'importe où une supériorité quelconque, pour qu'ils se sentissent profondément humiliés et malheureux.

Les apparences toutefois étaient trompeuses. A ne s'attacher qu'à la masse des artistes florentins célèbres [1] ainsi qu'aux marques de faveur qui leur étaient prodiguées tant par le reste de la Péninsule que par les nations étrangères, on aurait pu se croire reporté aux plus beaux temps de la Première Renaissance, à cette époque où les Brunellesco, les Donatello, les Alberti parcouraient l'Italie en triomphateurs [2]. Même illusion si l'on considère Florence au point de vue de l'exportation : c'est le marché où l'Europe entière achète bustes et statues, tableaux de chevalet et ouvrages en marqueterie, bas-reliefs en terre cuite

1. Aucun éloge n'égale ici l'éloquence d'un simple catalogue de noms :

Comme architectes, nous rencontrons, vers la fin du XV^e^ siècle ou le commencement du XVI^e^, les San Gallo, les Majano, le Cronaca, Baccio d'Agnolo; comme sculpteurs, Verrocchio, les della Robbia, les Majano, Mino de Fiesole, Pollajuolo, Bertoldo, Francesco di Simone Ferrucci, Adriano, Buglioni, Rustici, Torrigiani, Tribolo, Lorenzetto, les Sansovino, et enfin Michel-Ange; comme peintres, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo et les siens, Botticelli, Benozzo Gozzoli, l'Indaco, Piero di Cosimo, Léonard de Vinci, Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli, Francesco et Luca Penni, Franciabigio, Raffaellino del Garbo, Andrea del Sarto, Granacci, Perino del Vaga, Lorenzo di Credi; comme orfèvres, graveurs en pierres dures, sculpteurs en bois, Giovanni delle Corniuole, Battista et Leonardo del Tasso, Cellini; comme miniaturistes, Attavante, Gherardo, Monte di Giovanni; comme graveur, Robetta, etc.

C'était par milliers, à coup sûr, que se chiffraient à ce moment les artistes fixés à Florence : au début du XVI^e^ siècle on y comptait, pour ne citer qu'un exemple, quinze peintres portant le prénom de Raphaël.

2. Exemples : A Pérouse travaillaient les Tasso, sculpteurs en bois florentins; à Rome, Michel-Ange, les San Gallo, Andrea et Jacopo Sansovino, Lorenzetto, Penni, Perino del Vaga, Luca della Robbia le jeune et une infinité d'autres; à Naples, les deux frères da Majano; à Urbin, Baccio Pontelli; à Bologne, Francesco di Simone, Michel-Ange et Baccio da Montelupo; à Mantoue, Luca Fancelli, Sandro di Bartolo et Francesco Fiorentino; à Venise, Verrocchio, puis Baccio da Montelupo, Jacopo Sansovino; à Milan, Léonard de Vinci; à Turin, Meo del Caprina; à Gênes, Civitale, A. Sansovino, Donato Benti; à Savone, Giuliano da San Gallo, etc., etc.

En France, nous avons à signaler la présence de David Ghirlandajo, du médailleur Niccolò Sforzore, de Dominique de Cortone, des Juste, puis de Léonard de Vinci et d'André del Sarte; en Allemagne, d'Adriano Fiorentino; en Angleterre, de Torrigiano, de Benedetto da Rovezzano, de Toto del Nunziata; en Espagne, d'Andrea Sansovino, de Torrigiano, etc.; à Lisbonne, de deux artistes en marqueterie de Volterra et de Pistoja; à Cracovie, de toute une colonie florentine, etc.

émaillée et miniatures. Un certain G.-B. Palla se fit une sorte de notoriété comme commissionnaire en exportations de ce genre, comme l'agent infatigable et l'âme damnée de François I[er].

N'importe, les Florentins se voient désormais forcés de compter avec les autres provinces, tandis qu'auparavant ils régnaient partout en maîtres. Les Ombriens, les Urbinates, les Lombards, les Vénitiens, leur font une concur-



La Vierge entre saint Jacques et saint Dominique.
École des della Robbia. (Église San Jacopo a Ripoli, à Florence.)

rence redoutable, et plusieurs représentants de ces régions naguère si obscures poussent l'audace, comme le firent le Pérugin et Raphaël, jusqu'à s'établir à Florence même, en plein camp ennemi.

Mais reprenons par le menu cette page des annales florentines, somme toute encore si riche en chefs-d'œuvre.

Après l'expulsion des Médicis, le gouvernement républicain d'une part, Savonarole de l'autre, prirent en main la cause de l'art. De l'action exercée par Savonarole, il a été suffisamment question dans un des précédents chapitres (p. 25-26); bornons-nous ici à rappeler que le réformateur réussit à grouper en faisceau les éléments mystiques encore assez nombreux chez ses concitoyens et à imprimer pour un temps à la peinture florentine une impulsion nouvelle.

Mais il avait bâti sur le sable; aussi, après sa chute, à peine de loin en loin quelque disciple plus ou moins avoué, Fra Bartolommeo, Michel-Ange, se souvint-il de ses prédications.

Quelle attitude, à son tour, prit le gouvernement de la République? Il débuta, nous avons le regret de le constater, par la mesure la plus fâcheuse. Quoique les trésors d'art réunis par les Médicis eussent constitué un musée public, ouvert à toute la jeunesse studieuse de Florence, plutôt qu'une collection particulière, la Seigneurie n'hésita pas à les disperser : une partie d'entre eux fut vendue aux enchères[1]. La bourgeoisie florentine avait l'esprit trop mercantile pour détruire; au lieu de fondre les bronzes, de briser les marbres, elle préféra les convertir en numéraire. Aussi quelques-unes de ces dépouilles opimes purent-elles être recouvrées par les Médicis après leur retour, en 1512.

Dans la suite, malgré les sacrifices énormes imposés à la République par sa longue lutte contre Pise (1495-1509), par son alliance ruineuse avec Charles VIII et Louis XII, par les entreprises d'Alexandre VI et de César Borgia, la Seigneurie affirma plus d'une fois la solidarité qui, dans une cité telle que Florence, unissait la prospérité publique à la cause de l'art. Dès 1495 elle fit procéder à la construction de la salle du Grand Conseil, après avoir eu recours aux lumières des artistes les plus éminents. Comment d'ailleurs n'aurait-elle pas attaché du prix aux choses de l'art, lorsqu'elle voyait à tout instant les artistes ou les œuvres d'art former le sujet de graves débats diplomatiques (commande du *David* de bronze de Michel-Ange, destiné à être offert à un des ministres de Louis XII, et que celui-ci réclamait avec tant d'insistance; négociations avec Jules II au sujet de Michel-Ange, négociations avec le maréchal de Chaumont au sujet de Léonard, etc.)!

Le gonfalonier perpétuel, Pietro Soderini (nommé à cette fonction en 1502, mort en 1522, à Rome), nature droite, mais esprit borné[2], marqua son passage aux affaires par la commande des deux cartons de la *Bataille d'Anghiari* et de la *Guerre de Pise*, faite à Léonard de Vinci et à Michel-Ange, par la décoration d'une salle du Palais Vieux confiée à Andrea Feltrini, par l'érection de son tombeau orné de grotesques par Benedetto da Rovezzano (église du Carmine, 1512; voy. la gravure placée en tête de ce chapitre). Par contre, il négligea l'occasion d'employer le jeune Raphaël, que lui avait si chaudement recommandé la duchesse Jeanne della Rovere.

On avait tellement prodigué les constructions religieuses à Florence pendant les deux premiers tiers du XV$^e$ siècle, qu'il ne faut pas s'étonner de voir

1. Voy. *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 211-215. — *Les Collections des Médicis au XV$^e$ siècle*, p. 99-107 (Paris, librairie de l'Art, 1888).

2. On connaît la sanglante épigramme que lui décocha Machiavel : « La nuit où mourut Pietro Soderini, son âme se rendit à l'entrée de l'Enfer. Pluton lui cria : Ame imbécile! que parles-tu d'Enfer! Descends aux limbes des petits enfants. »

cette branche de l'art relativement délaissée. En dehors de l'église San Francesco ou San Salvatore al Monte, le chef-d'œuvre du Cronaca, on ne trouve à signaler que des constructions accessoires : le portique et le cloître de l'Annonciation, le cloître de Santa Maria Maddalena dei Pazzi, la sacristie de Santo Spirito, terminée en 1496 par Antonio Pollajuolo d'après les plans, affirme-t-on, de Giuliano da San Gallo.

Les fabriques des églises et les corporations religieuses n'en mirent que plus d'ardeur à embellir les sanctuaires existants. L'œuvre du Dôme multiplia les commandes de statues destinées à compléter les différentes parties de l'édifice : elle occupait d'une façon permanente dix-huit « maestri di scarpello[1] ». A tour de rôle elle chargea Michel-Ange (1503), Jacopo Sansovino (1511), Andrea Sansovino et Benedetto da Rovezzano (1512), Andrea Ferrucci (1514), puis Bandinelli, de sculpter des statues d'apôtres ou de saints. C'est aussi la fabrique du Dôme qui, d'accord avec les consuls de l' « Arte della Lana » (la corporation des industries de la laine), invita en 1501 Michel-Ange à sculpter le *David* colossal qui prit place devant le palais de la Seigneurie. Constatons, à ce sujet, la préoccupation d'orner de statues, non plus seulement les églises, mais encore les places publiques ; lorsque le colosse de Michel-Ange se dressa en face de la Loge des Lanzi, celle-ci contenait déjà la *Judith* de Donatello, qui y avait été installée en 1495.

Le Baptistère situé en face du Dôme ne fut pas moins bien partagé. Sa décoration extérieure se compléta par deux groupes importants, le *Baptême du Christ* d'Andrea Sansovino (1502) et la *Décollation de saint Jean-Baptiste* de Rustici (1506-1511).

Le clergé régulier ne voulut pas rester en arrière. On sait quels titres les Dominicains se sont créés à notre reconnaissance en peuplant le couvent de Saint-Marc à Florence et le couvent de Saint-Dominique à Fiesole des chefs-d'œuvre de Fra Angelico. Un autre membre de l'ordre, Fra Bartolommeo della Porta, continua dignement la tradition de son pieux prédécesseur. Le prieur de Monte Oliveto, à son tour, commanda l'*Annonciation*, aujourd'hui exposée au Musée des Offices sous le glorieux nom de Léonard de Vinci, et la *Cène* attribuée au Sodoma (gravée p. 93), tandis que les moines de Vallombreuse fixés à la « Badia » de Ripoli enrichissaient leur sanctuaire du *Couronnement de la Vierge* de Ridolfo Ghirlandajo (1504, aujourd'hui au Louvre), et que les Chartreux du Val d'Ema dotaient le leur de la *Crucifixion* de Mariotto Albertinelli (1506).

On connaît moins les services rendus à l'art par les Servites, dont l'ordre avait été fondé à Florence même au XIII^e^ siècle, et qui restèrent si longtemps en communion d'idées avec leurs concitoyens. Leur église, dite de l'Annonciation, avait été bâtie, on s'en souvient (t. I, p. 466), d'après les plans de

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 491.

L.-B. Alberti. Depuis l'achèvement de ce sanctuaire en 1476 jusqu'au milieu du XVI[e] siècle, ces fins et ardents protecteurs de l'art ne cessèrent de travailler à son embellissement. Parfois ils lésinaient, comme avec Andrea del Sarto, qui ne reçut que dix florins pour chacune de ses premières fresques; mais, à l'occasion, ils savaient se montrer larges et généreux. C'est ainsi que, lorsque Léonard de Vinci leur offrit de peindre le retable du maître-autel, primitivement confié à Filippino Lippi, ils l'hébergèrent chez eux et le défrayèrent, lui ainsi que toute sa suite. Ce qui achève de prouver quel prix ils attachaient à obtenir le concours des artistes les plus célèbres, c'est qu'en 1503, désespérant de voir Léonard achever le travail, ils le confièrent de nouveau à Filippino Lippi, et après la mort de celui-ci au Pérugin, qui acheva enfin le retable. On sait que cet ouvrage, une *Crucifixion*, se trouve aujourd'hui à l'Académie de Florence [1].

La plupart des familles patriciennes de Florence avaient été trop éprouvées par la révolution de 1494 et par la chute des Médicis, auxquels tant de liens les unissaient, pour ne pas se condamner au recueillement, à l'abstention; les Strozzi, les Tornabuoni, les Martelli, les Capponi ne font plus guère parler d'eux, pas plus d'ailleurs que les adversaires des Médicis, les Pazzi et les Pitti. Parmi les Médicis de la faction dissidente, Lorenzo di Pier Francesco se signala seul en commandant à Michel-Ange la statue en marbre de *Saint Jean-Baptiste* (aujourd'hui au Musée de Berlin), et Pier Francesco en commandant à Baccio da Montelupo une statue d'*Hercule*. Ce fut donc à des familles relativement nouvelles qu'incomba la protection des arts. Citons parmi elles les Pucci, qui commandèrent au Pérugin la fresque de Santa Maria Maddalena dei Pazzi (1492-1496), au prix dérisoire de 55 florins [2], puis Angelo Doni, Lorenzo Nasi,

1. Le lecteur veut-il savoir ce que représente le bilan artistique d'une communauté telle que les Servites? Il n'a qu'à jeter les regards sur la statistique ci-dessous : Le portique fut construit par Antonio da San Gallo le vieux, le cloître et la chapelle des Peintres par le Cronaca probablement; pour la sculpture et l'incrustation des stalles, les Servites firent choix d'artistes aussi célèbres que le Francione, Giuliano da Majano, Baccio d'Agnolo. A Giuliano et à Antonio da San Gallo ils demandèrent un *Crucifix* (1482), un *Christ aux limbes* en terre cuite vernissée à Buglioni (1484), un autre *Crucifix* à Baccio da Montelupo (1505), un *Saint Roch* en bois à un sculpteur français du nom de Janni. Quant aux peintres employés par eux, la liste en est interminable : Cosimo Rosselli peignit le retable de la chapelle Sainte-Barbe, et dans le premier cloître un épisode de l'*Histoire de saint Philippe Benizzi*; Antonio del Cerajuolo un *Saint Michel pesant les âmes*, Piero di Cosimo un autre épisode de l'*Histoire de saint Philippe Benizzi*; David Ghirlandajo exécuta la mosaïque (1504-1513); Andrea del Sarto commença en 1509 le cycle de fresques qui a le plus fait pour sa réputation; en 1510, Andrea Feltrini couvrit la façade de l'église de peintures en camaïeu, et un peu plus tard il exécuta les armoiries de Léon X, en concurrence avec Jacopo da Pontormo, qui enrichit en outre d'une fresque la chapelle des Peintres. Puis nous avons à enregistrer le *Mariage de la Vierge*, peint par Franciabigio, *Saint François recevant les stigmates*, peint par Domenico del Puligo aux frais de Francesco del Jocondo, etc., etc.

2. U. Medici, *dell' antica Chiesa dei Cistercensi oggi S. Maria Maddalena de' Pazzi;* Florence, 1880, p. 33-34.



ÉTUDE POUR LA TÊTE DE SAINT ZACHARIE, PAR ANDREA DEL SARTO. (MUSÉE DU LOUVRE.)

Taddeo Taddei, les Dei, Bindo Altoviti (1491-1556)[1], les del Giocondo, immortalisés par leurs relations avec Raphaël, Michel-Ange ou Léonard de Vinci; Pier Francesco Borgherini, un des protecteurs de Benedetto da Rovezzano et du Pontormo; les Gondi, qui firent construire leur palais par Giuliano da San Gallo, etc.

Seuls parmi les familles que noblesse obligeait, les Ruccellai continuèrent dans une certaine mesure leur rôle de Mécènes, et encore leur action se borna-t-elle à la littérature et à l'art rétrospectif.



Portrait de Bindo Altoviti, par Raphael (Pinacothèque de Munich.)

L'historien Bernard Ruccellai (1448-1514)[2], le fils de Jean et le beau-frère de Laurent de Médicis, avait songé dès la mort de son père à se construire une habitation sur les vastes terrains connus depuis sous le nom d' « Orti Oricellarj » (aujourd'hui les jardins Orloff); ce ne fut toutefois qu'en 1498 qu'il put donner suite à son projet. Le palais d'ailleurs ne fut à ses yeux que l'accessoire, les jardins l'objectif principal. Ces jardins, Bernard les fit orner de statues précieuses acquises à Rome et en Grèce, ainsi que des débris du Musée des Médicis, si malheureusement dispersé en 1494. Mais l'hospitalité offerte à l'Académie platonicienne fondée par Cosme, le Père de la Patrie, contribua davantage à leur réputation. L'Académie comptait vers cette époque dans son sein Machiavel, les Alamanni, Pietro Crinito, Cristoforo Landino, Gio-

1. Voy., sur ces différents amateurs, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps* (à la table). — La biographie d'Altoviti a été donnée par Moreni : *Illustrazione di una rarissima Medaglia rappresentante Bindo Altoviti, opera di Michelangiolo Buonarroti*. Florence, 1824.

2. Voy. t. I, p. 66. Jean Ruccellai mourut en 1477 et non en 1484, comme je l'ai imprimé d'après un renseignement erroné. A la liste des ouvrages consacrés à cette famille illustre il faut ajouter la savante monographie de M. Marcotti : *Un Mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV* (Florence, Barbera, 1881).

vanni Cavalcanti, Ugolino Verino et une foule d'autres écrivains distingués. C'est devant elle que Diacceto lut son *Traité du Beau*, Alamanni quelques-unes de ses *Selve*; c'est en se promenant sous les ombrages des « Orti Oricellarj » et devant ce peuple de statues, témoins du passé, que Machiavel composa ses immortels *Discours sur les Décades de Tite Live* et son *Art de Guerre*, si pleins de l'esprit des anciens Romains.

Quoique les Académies d'alors, comme celles d'aujourd'hui, se renfermassent dans les études contemplatives, les membres de l'Académie platonicienne sortirent une fois, une seule fois, de la réserve que leur imposait jusqu'au nom de leur patron : en 1512 ils prirent la plus grande part à la révolution qui rendit le pouvoir aux Médicis.

En 1516, Léon X, de passage à Florence, voulut honorer de sa présence les réunions de cette Société qui lui rappelait les plus nobles distractions de son jeune âge. Son cousin Jean Ruccellai, le fils de Bernard, composa et fit représenter en son honneur *Rosmunda*, la seconde en date des tragédies italiennes [1].

A partir de 1512 les Médicis rentrent en scène : Léon X, Julien, son frère, Pierre et Jules, ses neveux, sans égaler les mémorables fondations de leurs ancêtres, encouragent l'art sous toutes ses formes. Tantôt c'est le concours pour la façade de l'église Saint-Laurent, tantôt la décoration du grand salon de Poggio a Cajano, puis les commandes de tombeaux, ou encore les fêtes du carnaval de 1513. Le cardinal Jules de Médicis se consacra plus particulièrement à l'embellissement du palais de la via Larga : il envoya Jean d'Udine de Rome à Florence pour orner un des salons de grotesques et de stucs; il commanda à Rustici une statue de *Mercure* ainsi qu'une statue de *David*, à Bandinelli une statue d'*Orphée*, etc.

Si nous voulions descendre aux « arti minori », que de merveilles, depuis les orgues de Santa Maria Novella, sculptées par Baccio d'Agnolo, jusqu'aux lanternes en fer forgé du palais Strozzi, depuis les terres cuites des della Robbia, dont l'atelier prospérait plus que jamais, jusqu'aux antiphonaires du dôme, enluminés par Gherardo, par Monte di Giovanni, Attavante, Boccardino et Fra Eustachio!

La gravure elle-même, longtemps si hésitante dans le choix de ses sujets, voulut se consacrer à l'illustration de la cité; le grand plan de Florence reproduit dans notre premier volume prit naissance vers cette époque.

On trouvera dans les sections consacrées à l'architecture, à la sculpture, à la peinture et aux arts décoratifs la description des œuvres d'art de toute sorte —

1. Passerini, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, 1re série. Florence, 1866. — Sismondi, t. XIV, p. 261.

palais, tombeaux, fresques, tableaux de chevalet, etc., etc. — nées sur les bords de l'Arno pendant cette ère d'incomparable fécondité.

Un mot seulement encore ici d'une branche de l'art à laquelle il a été fait de nombreuses allusions dans les chapitres précédents (p. 32, 34, 35, 37, 41, etc.), et qui jeta un éclat tout particulier à Florence : je veux parler des fêtes, des cérémonies, de la décoration temporaire, il serait plus juste de dire de la décoration éphémère, car quoi de plus navrant que de voir ces merveilles d'imagination et de goût disparaître avec la circonstance qui en a été le prétexte! Nulle ville n'y brilla autant que Florence, qu'il fût question de banquets, de mascarades, ou d'entrées solennelles; mais à Florence même une fête éclipsa toutes les autres : l'entrée de Léon X, au mois de novembre 1515. Cette cérémonie imposante entre toutes fut digne de ce fils de Laurent le Magnifique et digne de Florence : c'est tout dire. Jamais, ni dans l'antiquité, à laquelle la Renaissance en ceci n'eut rien, absolument rien à envier, jamais non plus dans les temps modernes, souverain ne fut accueili par un concours aussi extraordinaire d'artistes célèbres : des architectes tels que Antonio da San Gallo le vieux, Aristotele da San Gallo et Jacopo Sansovino, des sculpteurs tels que Baccio da Montelupo, Baccio Bandinelli, des peintres tels que Andrea del Sarto, Pontormo, Granacci, le Rosso, Andrea Feltrini, Perino del Vaga, des décorateurs tels que Giuliano del Tasso. L'architecture, la sculpture, la peinture rivalisèrent d'efforts, et s'il y eut entre elles de l'émulation, il n'y eut pas de vaincus[1].



Portrait de Julien de Médicis.
Attribué à Raphaël.
(Ancienne collection de la grande-duchesse Marie de Russie.)

On admirait tout d'abord les deux baldaquins, l'un de damas blanc avec des fleurs d'or, destiné au Saint-Sacrement, l'autre, de drap d'or, pour le Pape. Le ciel de ce second baldaquin était orné de grotesques peintes par Andrea Feltrini, tandis que les armoiries du Pape et de l'Église se développaient sur les rideaux. Cent jeunes gens à pied, richement vêtus et tenant des baguettes dorées, cent autres à cheval, figuraient dans l'escorte, qui fut ce que l'on peut penser, quoique les misérables questions d'étiquette, si fréquentes dès lors en Italie, faillirent plusieurs fois compromettre l'harmonie.

1. Moreni, *de Ingressu summi Pont. Leonis X Florentiam, descriptio Paridis de Grassis*. Florence, 1793. — Vasari, *passim*.

De distance en distance, on avait élevé douze arcs de triomphe, sur lesquels on avait prodigué toutes les inventions du génie florentin, des statues et des peintures colossales, telles que cette figure de sept brasses de haut dessinée par Perino del Vaga. Les chœurs installés sur ces monuments (« Cantilenæ diversæ », dit le maître de cérémonies pontifical, Pâris de Grassis) causèrent un plaisir infini au Pape, qui était grand amateur de musique. Entre les arcs, se dressaient des édifices imités de ceux de Rome antique, l'obélisque vulgairement appelé « Meta di Romolo », une colonne triomphale, analogue à celle du Champ de Mars, un temple octogonal, construit sous la direction d'Antonio da San Gallo le vieux, une statue équestre dorée analogue à celle de Marc-Aurèle. Puis partout, sur les places et dans les rues, des statues improvisées, telles que cet *Hercule* colossal modelé par Baccio Bandinelli pour la Loge des Lanzi. A la cathédrale, par une attention délicate, Jacopo Sansovino, Andrea Feltrini et Andrea del Sarto avaient mis en œuvre le projet de décoration autrefois imaginé pour la façade par Laurent le Magnifique, le père de Léon X, et cette façade, en bois, reçut pour ornements des figures en grisaille et des grotesques.

Que reste-t-il de tant de merveilles? La description de Vasari et peut-être deux ou trois esquisses. Seules les époques privilégiées peuvent se permettre de semer ainsi au vent leurs trésors, persuadées qu'elles sont qu'elles les remplaceront sans peine. Le moment n'était pas éloigné où la moindre entrée princière allait donner naissance, en Italie aussi bien qu'en France et dans les Pays-Bas, à de somptueuses monographies. Mais on aurait cherché en vain alors des Andrea del Sarto, des Jacopo Sansovino, des Pontormo, pour élever les arcs de triomphe ou pour décorer les baldaquins.

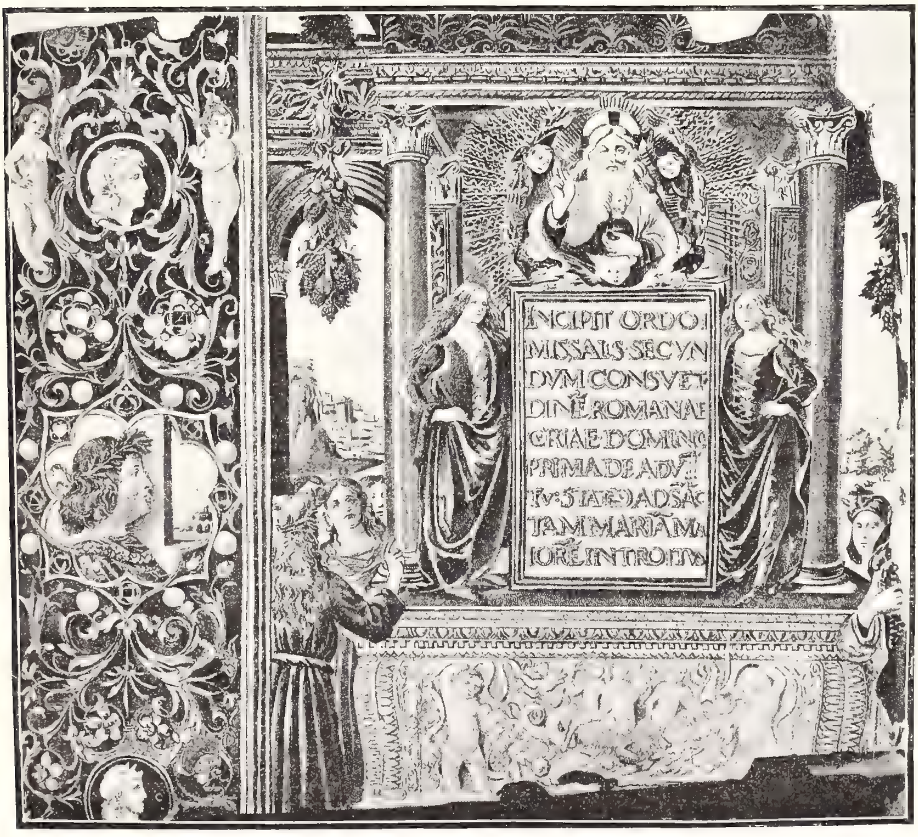
L'activité fébrile des Florentins relégua dans l'ombre les efforts des autres villes de la Toscane, à l'exception de Sienne, qui tint brillamment tête à sa rivale séculaire. Et cependant, parmi les vingt ou trente villes de cinquième ou de sixième ordre qui s'échelonnent en Toscane, il n'en est pas une qui, en appelant quelque artiste de marque, ne se soit créé un titre à la reconnaissance de la postérité.

Voici d'abord les vaillants villages de tailleurs de pierres situés au nord de la métropole (voy. t. I, p. 194) : ils s'enrichissent à peine de quelque retable ou tabernacle, mais en revanche combien de recrues n'envoient-ils pas à l'École florentine! Fiesole donne le jour à Francesco di Simone Ferrucci; à Michele Maini, l'auteur de la statue de *Saint Sébastien*, dans l'église de la Minerve, à Rome; à Andrea Ferrucci, le plus célèbre de tous; puis à Maso Boscoli, à Silvio Cosini, à Cicilia, élèves d'Andrea. De San Martino a Mensola sortent les Juste, qui firent fortune dans notre pays; de Settignano, Simone Mosca; de Majano, les deux frères Giuliano et Benedetto.

Plus au Nord, Prato, si intimement liée à l'histoire de la Première Renais-

sance, se repose sur ses lauriers. Rappelons seulement la construction de la belle église de la « Madonna delle Carceri », commencée en 1485 d'après les plans de Giuliano da San Gallo (t. I, p. 71).

Pistojà, par contre, longtemps languissante, reprend un certain essor. Si ses concitoyens, le sculpteur-ornemaniste Benedetto da Rovezzano, si les peintres Gerino et Fra Paolino, à qui l'on attribue d'ordinaire le beau groupe de la




Miniature exécutée par Attavante pour le roi Mathias Corvin.
(Bibliothèque royale de Bruxelles.)

*Visitation*, dans l'église San Giovanni Fuorcivitas (en 1488, le nombre des peintres fixés à Pistoja s'élevait à onze), sont loin de briller au premier rang, un autre artiste originaire de Pistoja, l'architecte Ventura Vitoni, met en pratique dans sa patrie, avec beaucoup de talent, les principes de son maître Bramante, notamment dans la belle église octogonale de l'Umiltà, dont le portique et le chœur datent de 1495, la partie centrale de 1509. Comme ouvrages d'art commandés à des Florentins, nous avons à enregistrer les fameux bas-reliefs en terre cuite émaillée de l'hôpital « del Ceppo », par des artistes de l'école des della Robbia, diverses peintures de Lorenzo di Credi, a chapelle baptismale en marbre de San Jacopo par Andrea Ferrucci.

Quant à Lucques, malgré son hostilité permanente contre Florence, elle subit entièrement son ascendant dans le domaine de l'art. Le seul artiste indigène qui y fit quelque figure fut le sculpteur Matteo Civitale, au talent aussi pur que glacial. Pour ce qui est des artistes étrangers, cette République en miniature fit appel à Baccio da Montelupo, qui y construisit entre autres l'église S. Paolino, à Filippino Lippi, à Fra Bartolommeo, au Francia, etc.

Plus loin, du côté de la mer, Pise retomba dans son inertie, comme si le long effort tenté pour les fresques de Benozzo Gozzoli l'avait épuisée. Elle avait d'ailleurs mieux à faire que de commander des statues ou des tableaux : il s'agissait pour elle de défendre sa liberté, subitement reconquise, et la longue lutte de l'infortunée cité contre Florence prouva quels trésors de vitalité elle renfermait encore. Nous n'avons à y signaler, pour la période qui nous occupe, qu'une *Assomption de la Vierge* par Botticelli, laissée inachevée, des peintures de Sogliani, puis de Perino del Vaga et enfin du Sodoma.

Volterra, si cruellement éprouvée par le siège et le sac de 1472, dut se borner à commander quelques peintures à Signorelli et à Balthazar Peruzzi, et des fonts baptismaux à Andrea Sansovino (1502).

La partie méridionale de la Toscane déploya infiniment plus d'ardeur. Les admirateurs de la Renaissance devront faire de longues stations à Arezzo, à Cortone, à Montepulciano.

Pendant la période comprise entre l'apparition de Laurent le Magnifique et la mort de Léon X, Arezzo fournit au contingent de l'École toscane un certain nombre de recrues intéressantes : les peintres Domenico Pecori, Giovanni Antonio Lappoli, le sculpteur Zacchia ou Zaccheria dit de Volterra. Elle occupa en outre quelques artistes étrangers de mérite, dom Bartolommeo della Gatta, Luca Signorelli, qui y travailla à partir de 1472, Niccolò Soggi, Francesco l'Indaco, et surtout notre compatriote, l'éminent peintre-verrier Guillaume de Marcillat, qui y fixa sa résidence en 1519.

San Gimignano ne croyait pas avoir assez fait en conquérant l'admirable cycle de fresques de Benozzo Gozzoli, l'*Histoire de Saint Augustin* ; elle fit appel au talent de Benedetto da Majano pour orner la cathédrale et l'église Sant' Agostino de diverses sculptures ornementales, et au talent de Domenico Ghirlandajo pour peindre, entre autres, l'*Histoire de Santa Fina* (1474 et années suivantes). Piero del Pollajuolo (1483), Pinturicchio et Fra Paolino de Pistoja vinrent à leur tour y exécuter quelques peintures [1]. Cette vaillante petite cité, qui maintint si ferme le drapeau de l'art, s'honore en outre d'avoir donné le jour aux peintres Bastiano Mainardi, un des collaborateurs de D. Ghirlandajo, et Vincenzo Tamagni, un des élèves de Raphaël.

1. Article de M. Baldoria dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 35-68.




L'Hôpital « del Ceppo » a Pistoja.

Dans les mêmes parages, pour avoir quelque peu tardé, les moines de Vallombreuse n'en tombèrent pas moins sur des maîtres distingués : ils obtinrent du Pérugin l'*Assomption* et deux portraits superbes (Académie de Florence), et de Benedetto da Rovezzano le tombeau de saint Gualbert (1506).

Mais que dire des moines de Camaldoli qui attendirent, pour invoquer le secours d'un artiste, l'avènement de messire Giorgio Vasari! Les nombreuses

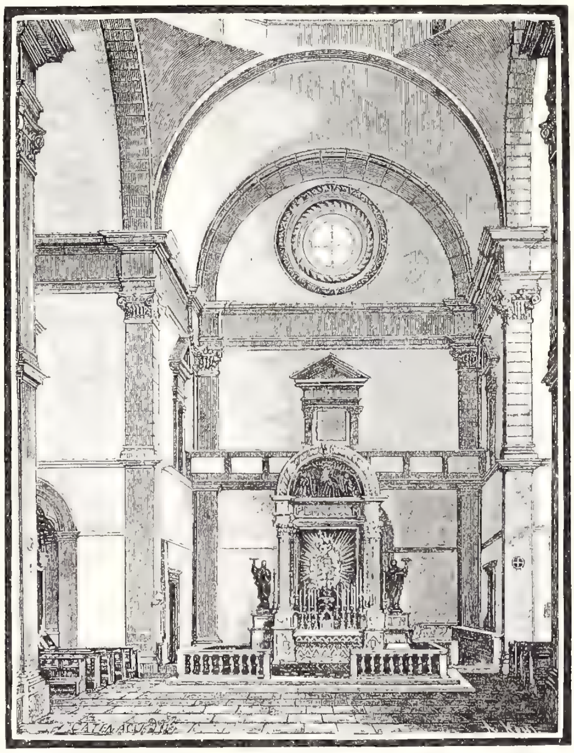


La Mort de sainte Monique, par Benozzo Gozzoli.
(Église Saint-Augustin à San Gimignano.)

peintures de sa main qui ornent aujourd'hui encore le sanctuaire du Casentin témoignent à la fois de la vénération de l'artiste pour les Camaldules et de la médiocrité de son talent.

Trop souvent, il nous faut nous borner à des énumérations de noms, mais il est des noms qui en disent long, et qui valent à eux seuls un éloge. C'est ainsi que, pour l'antique Cortone, il suffit de rappeler qu'elle donna le jour à Luca Signorelli, le peintre du *Jugement dernier*, et à Domenico Boccador, l'architecte de l'Hôtel de Ville de Paris, qu'elle chargea Francesco di Giorgio Martini de construire la célèbre église de la « Madonna del Calcinajo », et Guillaume de Marcillat, le prince des peintres-verriers de la Renaissance italienne, d'orner de vitraux plusieurs de ses églises ou palais.

Au lieu de se disperser comme tant d'autres villes, Montepulciano concentra ses efforts sur la construction de la belle église de la Madonna di San Biagio, le chef-d'œuvre d'Antonio da San Gallo le vieux : elle eut la satisfaction d'élever dans un délai limité un monument complet et homogène, résultat difficile à obtenir même dans l'Italie de la Renaissance. San Gallo y créa en outre le palais Cervini-Argiolotto, le palais Bellarmini, le palais Nobili-Tarugi-Ilari. Un autre palais, celui du cardinal del Monte, fut commencé par Antonio da San Gallo et terminé par Baldassare Peruzzi. Signalons encore quelques peintures commandées à Lorenzo di Credi, à Francesco Indaco, etc.



Église de la Madonna del Calcinajo, près de Cortone,
Par F. di Giorgio Martini.

Monte Sansavino, patrie du célèbre sculpteur et architecte Andrea Contucci, surnommé Sansovino, s'enrichit d'un certain nombre de palais, élevés, croit-on, sur les dessins d'Antonio da San Gallo le vieux, de diverses peintures dues à Niccolò Soggi de Florence, à Ridolfo Ghirlandajo, également de Florence, à Battista Franco de Venise, à Bartolommeo della Gatta d'Arezzo, ainsi que des sculptures qu'y laissa Andrea Sansovino.

Une mention, une simple mention, suffira pour les différentes autres cités de la Toscane : Pescia fut le berceau du fameux graveur en pierres dures Pier Maria et d'un amateur fort éclairé, Baldassare Turini, qui acquit pour sa ville natale la *Vierge au baldaquin* de son ami Raphaël (aujourd'hui au palais Pitti) ; Montelupo celui des sculpteurs Baccio et Raffaello. Quant à Borgo San Sepolcro, cette ville avait épuisé sa vitalité avec Piero della Francesca ; elle éleva encore quelques palais, le tombeau de l'abbé Simone Grati († 1508), presque littéralement copié sur le tombeau de Leonardo Bruni, et donna le jour à l'architecte Alberto, qui prit part au concours pour la façade de San Petronio, à Bologne ; mais on n'y trouve plus de note caractéristique.

A la fin du xv^e et au début du xvi^e siècle, Sienne, comme engourdie pendant un temps, sort enfin de sa torpeur et s'associe franchement au mouvement nouveau, tout en se gardant des excès qui signalèrent la Renaissance florentine. Sans renoncer à ce fond de mysticisme qui la distingua de tout temps, et sans cacher sa prédilection pour l'École ombrienne, elle se pénétra avec plus de finesse peut-être et dans tous les cas avec moins de sécheresse que les Florentins de l'esprit même de la Renaissance. Un tour plus libre, une grâce plus naturelle, une distinction plus haute, telles sont quelques-unes des qualités par lesquelles elle l'emporta sur sa rivale. Notons aussi la réputation de beauté dont jouissaient les Siennoises d'alors : en 1495, le roi Charles VIII, passant par Sienne, manifesta le désir de s'assurer par ses propres yeux si cette réputation était fondée. Cinquante dames des plus riches et des plus honnêtes, parées de leurs plus brillants atours, tinrent à honneur de se présenter devant le nouveau Pâris et d'exécuter des danses qui transportèrent d'admiration le jeune monarque[1].

Les noms d'architectes tels que Francesco di Giorgio Martini et Baldassare Peruzzi, de peintres tels que Giacomo Pacchiarotti (né en 1474), Girolamo del Pacchia (né en 1477), Beccafumi (né en 1486), de décorateurs tels que les Barile et le Marrina (né en 1476), proclament la vitalité de cet antique foyer de l'art.

Mettant de côté l'amour-propre régional, les Siennois n'hésitaient d'ailleurs pas à appeler de près et de loin ceux qui leur paraissaient dignes de contribuer à l'embellissement de leur cité : Signorelli, qui y fit d'assez nombreuses apparitions (1498, 1506, 1509), le Pérugin et Pinturicchio, l'habile miniaturiste florentin Litti ou Lillifredi Corbizi, qui y travailla de 1494 à 1515, le sculpteur Andrea Bregno, puis Michel-Ange, et enfin un peintre lombard qui, inféodé à sa nouvelle patrie, répandit en tous lieux sa gloire, Giovanni Antonio Bazzi, surnommé le Sodoma.

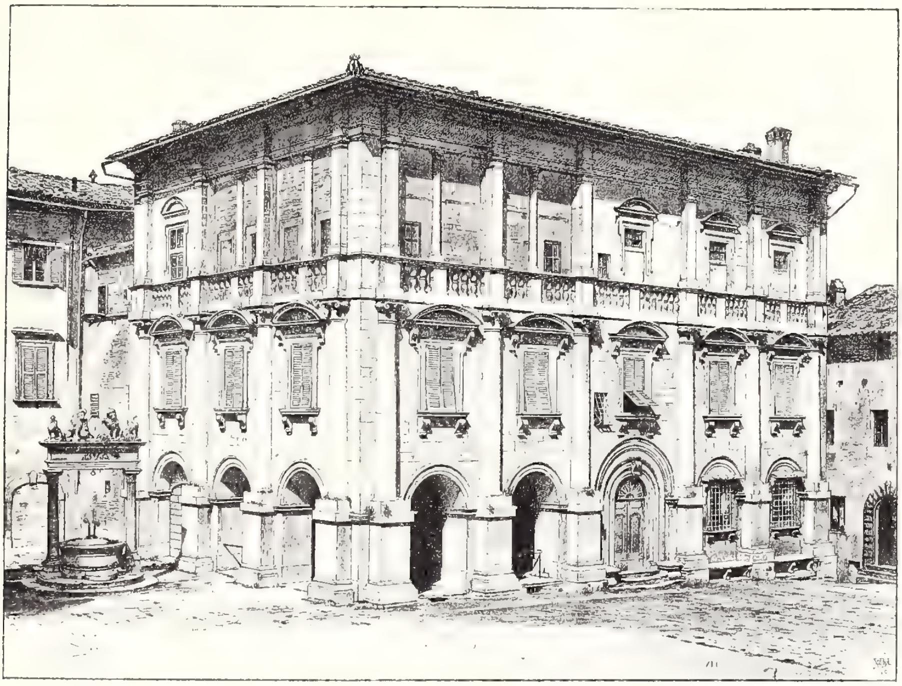
Le patronage de l'art pendant cette période se partage entre les autorités civiles, les corporations religieuses et un petit nombre de familles patriciennes, parmi lesquelles les Petrucci, les Piccolomini, les Spannocchi, les Chigi, ont acquis des titres éclatants à notre gratitude.

Quoique l'embellissement de Sienne se poursuivît sur une échelle infiniment moins vaste que l'embellissement de Florence, on y constate plusieurs courants véritablement dignes de sympathie. C'est tout d'abord l'esprit de suite et de vénération ininterrompue avec lequel clercs et laïques se dévouèrent à la décoration de la cathédrale; leurs efforts furent couronnés de succès : le dôme siennois est dix fois plus riche, plus complet, plus vivant que Sainte-Marie des Fleurs; quatre siècles durant les fidèles travaillèrent, non seulement avec libéralité, mais encore avec amour à le doter des œuvres d'art les plus rares,

1. *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 513.

depuis les créations d'Andrea Pisano et de Duccio jusqu'à celles de Donatello, de Ghiberti, de Giacomo della Quercia, de Michel-Ange, de Pinturicchio et de Beccafumi. Aussi que de couleur et quelle intimité en comparaison de la vide et froide cathédrale florentine! Rien que l'exécution du fameux pavement auquel les artistes siennois se consacrèrent pendant près de deux cents ans montre combien il y avait de ténacité dans le génie de leur race.

Pendant cette ère fortunée à laquelle nous avons donné le titre d'Age

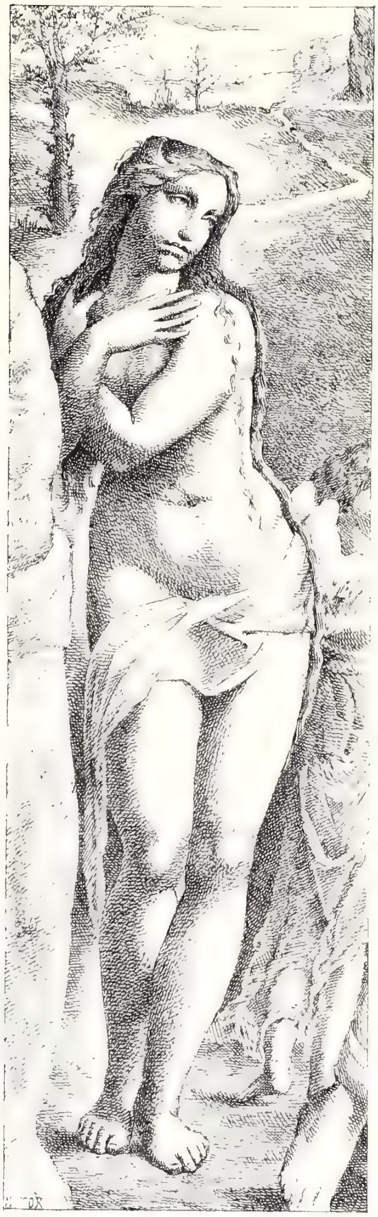


Palais Nobili-Tarugi-Ilari à Montepulciano, par A. da San Gallo le vieux.

d'Or, le sanctuaire siennois s'enrichit de marbres, de bronzes, de fresques, de marqueteries sans nombre, signés des noms les plus fameux. Andrea Bregno y sculpta l'autel des Piccolomini, Francesco di Giorgio Martini y fondit en bronze deux anges (1497), Michel-Ange, le Marrina et d'autres y exécutèrent des statuettes ou des ornements, Pinturicchio les fresques de l'*Histoire d'Aeneas Sylvius*, les Barile, ces célèbres sculpteurs en bois, la tribune des orgues (1511), et Raffaello de Brescia les stalles et le lutrin (1520), tandis que Peruzzi y ornait de stucs la chapelle circulaire de Saint-Jean-Baptiste.

En même temps que la décoration de la cathédrale et dans le même esprit s'achevait la décoration du palais public, lui aussi infiniment plus attachant que son rival, le Palais vieux de Florence. Le Sodoma y laissa quelques-unes de ses plus belles pages, bien faites pour couronner le merveilleux cycle de fresques

inauguré au XIV[e] siècle par Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti et Spinello Aretino, continué au XV[e] siècle par Taddeo di Bartolo. Nulle part ce maître inégal ne sut allier à la suavité magique de son pinceau des accents aussi vibrants que dans ses trois saints peints pour la salle du Grand Conseil. En même temps les Barile ornaient le palais de stalles, de portes sculptées et incrustées, d'un buffet d'orgues, etc.



Eve. Peinture à fresque du Sodoma.
(Académie des Beaux-Arts de Sienne.)

Pandolfo Petrucci († 1512), le fameux tyran siennois, qui s'était fait une loi de dominer par la ruse non par la violence, évitait plus soigneusement encore que les Médicis d'éblouir ses concitoyens par son luxe. « Jamais, affirme Sismondi, il ne prit de titre; jamais il ne déposa le simple costume, le manteau noir, que tous les Siennois portaient également; jamais non plus il ne dépassa dans ses repas la retenue d'un citoyen modeste et économe. Il ne bâtit qu'une simple maison privée pour sa commodité, sans prétendre à la somptueuse élégance des palais; enfin, pendant tout le cours de sa vie, il chercha à dissimuler et à faire oublier son absolu pouvoir[1]. »

N'en déplaise à Sismondi, l'habitation de Petrucci (terminée en 1508) était plus qu'une maison; c'était un palais (connu aujourd'hui sous le titre « il Palazzo del Magnifico »), à la décoration duquel d'habiles artistes s'employèrent. Le peintre Girolamo Genga y passa des mois et des années; Signorelli y exécuta six fresques, avec des sujets allégoriques et historiques, dont deux, le *Triomphe de l'Amour* et *Coriolan devant Rome*, sont entrées de nos jours dans la National Gallery de Londres, et Pinturicchio deux fresques, l'une avec *Pénélope devant son métier* (aujourd'hui également à la National Gallery de Londres), l'autre avec une figure

1. *Histoire des Républiques italiennes*, t. XIII, p. 92-93.

allégorique assise sur un trône et entourée de plusieurs femmes et enfants. Antonio Barile enfin sculpta les sièges destinés au palais, tandis que Gia-




La Vierge et l'Enfant Jésus. Terre cuite polychrôme de l'École des della Robbia.
(Couvent de Monte Oliveto Maggiore.)

como Cozzarelli forgeait les célèbres porte-torches qui ornent la façade.

Pandolfo Petrucci fit en outre bâtir par Cozzarelli l'église et le couvent de Santa Maria (détruit en 1526), agrandir l'église de San Spirito et celle de l'Osservanza, où il choisit sa sépulture.

Depuis qu'Aeneas Sylvius Piccolomini avait été élevé au trône pontifical, sous le nom de Pie II, ses parents, dont l'un ceignit également la tiare, sous le nom de Pie III, n'avaient cessé de se consacrer à l'embellissement de Sienne, qu'ils considéraient comme une seconde patrie et qu'ils dotèrent d'une série de palais superbes (voy. t. I, p. 78). Ce qui prouve bien à quel point son neveu, le cardinal Francesco Piccolomini (le futur Pie III), affectionnait Sienne, c'est qu'il y fit transporter une des plus rares merveilles de la sculpture antique, l'honneur de son palais de Rome, le fameux groupe des *Trois Grâces*. Au dôme siennois, une série d'embellissements témoignent de son zèle éclairé. En 1485 il y fit décorer un autel par Andrea Bregno au prix de 2000 ducats d'or; en 1495 il fit commencer la « libreria » destinée à recevoir les écrits de son oncle Pie II, avec sa riche façade sculptée par le Marrina, ses portes de bronze fondues par Antonio Ormanni (1497), ses boiseries sculptées et incrustées par Antonio Barile (1496); en 1501 il signa le contrat avec Michel-Ange pour l'exécution des statuettes d'apôtres; en 1502, enfin, le contrat avec Pinturicchio pour les fresques de la « libreria »[1].

Les Spannocchi, famille de riches banquiers, en invitant le Sodoma à se fixer à Sienne, ont de leur côté fait pousser un nouveau rejeton sur le vieux tronc de l'École siennoise.

Quant à Agostino Chigi, il fut malheureux pour la gloire de Sienne que ce Mécène insigne quittât de bonne heure sa ville natale : c'est à Rome qu'il nous faut chercher les manifestations de sa magnificence et de son goût.

Pour compléter cette esquisse du mouvement des arts à Sienne à la fin du XV^e^ et au début du XVI^e^ siècle, rappelons encore les représentations dramatiques de l'« Accademia dei Rozzi », cette Société d'artisans qui remit à la mode les scènes rustiques et qui eut l'honneur d'être plusieurs fois appelée à Rome par le pape Léon X pour jouer devant lui, à l'époque du Carnaval, au palais du Vatican.

Entre tous les couvents de la Toscane — et ils sont nombreux — qui sont devenus des foyers d'art, la palme revient à la maison mère de l'ordre des Olivétains, Monte Oliveto Maggiore[2], fondée au début du XIV^e^ siècle par le bienheureux Bernardo Tolomei, dans une âpre solitude à quelques lieues de Sienne. Il n'est pas de pèlerinage plus digne d'attirer les fervents de l'art. Dès l'entrée du couvent s'offre à nous une superbe terre cuite polychrome

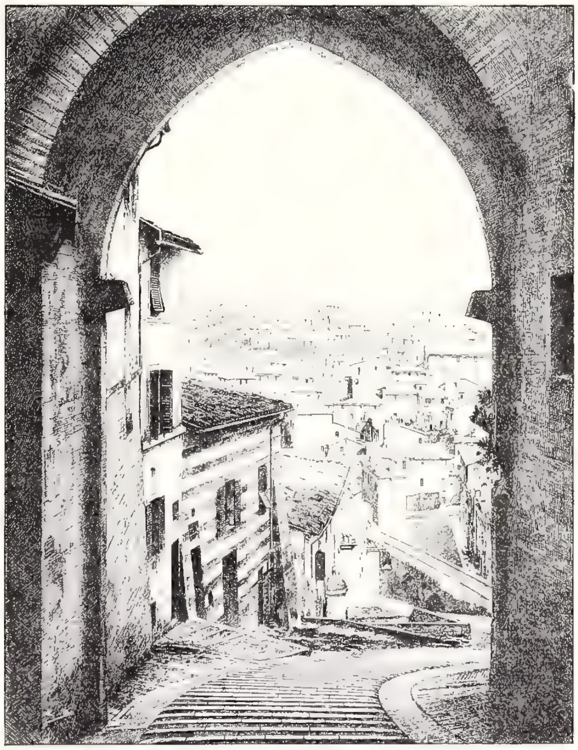
1. Milanesi, *Documenti per la Storia dell' Arte senese*, t. II, p. 37, 458; t. III, p. 9, 13, 19 et suiv., 77. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, édit. allem., t. IV, p. 292.

2. Bibl. : Perini, *Lettera sopra l'Archicenobio di Monte Oliveto Maggiore*. Florence, 1788. — Dom Grégoire M. Thomas, *l'Abbaye de Mont-Olivet-Majeur*. Florence; Lemonnier, 1881. — *Le Tour du Monde*, mai et juin 1882. — Les photographies de M. Lombardi de Sienne.

de l'École des della Robbia, la Vierge trônant, l'Enfant sur ses genoux (gravée p. 229); ailleurs ce sont d'admirables boiseries, exécutées en 1503 par Fra Giovanni de Vérone, le célèbre incrustateur (transportées en partie au dôme de Sienne); mais le titre de gloire de Monte Oliveto, ce sont les fresques du cloître, peintes, les unes par Signorelli en 1497, les autres en 1505 et 1506 par le Sodoma, dont le compatriote lombard Domenico Airaldi de Lecco, supérieur du couvent, proclama le premier le génie.

Parmi les autres cités ou monastères situés dans l'orbite de Sienne, nous devons encore accorder une mention à Santa Anna in Creta, près de Pienza : le Sodoma en décora l'église, en 1503, de fresques intéressantes.

Quant à Pienza, cette création si brillante, mais si éphémère et tout artificielle de Pie II, elle s'était vouée dès lors à l'effacement, et depuis quatre siècles l'ingrate favorite du Pape-humaniste n'a rien fait pour sortir de son obscurité.



Vue de Pérouse.

Un mélange de férocité et de ferveur chez les grands, d'humilité, de mysticisme et d'extase dans la classe moyenne, une activité intellectuelle restreinte à quelques disciplines, mais qui, grâce à la petite Université locale, savait à l'occasion associer les choses de la littérature à celles de l'art, enfin un vif amour pour les beautés de ce paysage ombrien, relativement si souffreteux, voilà ce qui distinguait Pérouse[1]. Ses tyrans — les factions rivales des Oddi et des Baglioni — ignoraient la magnificence aussi bien que les goûts littéraires de la cour d'Urbin, de même que sa bourgeoisie ne pouvait qu'envier de loin la prospérité des Siennois ou des Florentins.

Mais quand les passions n'étaient pas surexcitées, comme elles le furent trop souvent, ces hauteurs respiraient un calme et une sérénité infinis. Il devait

1. Pour la bibliographie, voy. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, 2[e] édit, p. 29-53.

faire bon y vivre vers l'an 1504, au moment où le plus célèbre des citoyens de Pérouse, le Pérugin, alors dans toute la force de son talent, s'adjoignait pour collaborateur le jeune Raphaël d'Urbin.

Ce que fut l'École fondée par le Pérugin, illustrée par Pinturicchio, par Raphaël, pour ne point parler du Spagna, de Domenico Alfani, d'Eusebio da San Giorgio, de l'Ingegno, de Manni, etc., etc., je m'efforcerai de le montrer dans une autre partie de ce travail, celle qui est consacrée à la peinture; ici je voudrais seulement délimiter le champ d'action et analyser les ressources des Pérusins. Leur ambition se bornait à la peinture et à quelques branches secondaires, telles que l'orfèvrerie, où Cesarino di Francesco Rosetti et surtout Lautizio conquirent une véritable célébrité. S'agissait-il d'architecture ou de sculpture, ils se résolvaient sans peine à appeler des étrangers. Même pour la sculpture en bois et pour la marqueterie, ils se virent réduits à faire venir des Florentins, Domenico del Tasso et Baccio d'Agnolo. Plus tard seulement, pendant la dernière période de la Renaissance, ainsi après une incubation qui avait duré près d'un siècle, des architectes et des sculpteurs de mérite sortirent de Pérouse, les G. B. Caporali, les Galeazzo Alessi, les Vincenzo Danti.



Tête de Saint. Fragment d'une fresque peinte par le Pérugin.
(Église Santa Maria Maddalena dei Pazzi à Florence.)

L'exemple de Pérouse est bien propre à montrer combien, à défaut du patronage de l'État ou des municipalités, les artistes trouvaient à cette époque d'encouragements chez les fabriques des églises, les communautés religieuses, les corporations civiles ou chez les particuliers; il nous explique en même temps comment, au milieu des invasions étrangères ou des luttes intestines, la piété, la gloriole ou un culte désintéressé pour les choses de l'art suppléaient à la

protection officielle. Ce fut une simple corporation, celle des changeurs, qui dota le « Cambio » de son éblouissante parure de fresques, chef-d'œuvre du Pérugin; ce fut une communauté assez obscure, celle des Camaldules de Pérouse, qui fit orner son couvent de San Severo de la *Trinité* de Raphaël; et ce fut un humble cordonnier qui chargea le Pérugin de peindre la *Vierge entre saint François et saint Jérôme*, aujourd'hui l'ornement de la Galerie Penna.



Tête de Sainte. Fragment d'une fresque peinte par le Pérugin.
(Église Santa Maria Maddalena dei Pazzi à Florence.)

Aux portes de Pérouse, la fabrique de majoliques de Deruta, connue dès le XIV[e] siècle, affirma sa vitalité par une série de pièces qui l'ont placée au premier rang des centres céramiques de la Renaissance.

Città della Pieve, située un peu plus loin, s'honore d'être le berceau du Pérugin.

A Assise, bien déchue d'un passé glorieux, la pénurie des artistes égale celle des œuvres d'art : nous n'avons à y signaler que les stalles de la basilique de Saint-François (t. I, p. 82), puis quelques peintures du Spagna, de Niccolò da Foligno et d'un enfant du pays, Tiberio d'Assisi.

Après avoir un instant rivalisé avec Urbin, grâce au beau palais édifié par Luciano Laurana, Gubbio se contenta de briller dans une branche longtemps bien dédaignée, je veux dire la céramique. Je reviendrai plus loin sur les productions sorties de l'atelier du plus célèbre peut-être des faïenciers du XVI[e] siècle, « maestro Giorgio ». Mieux valait être le premier à Gubbio que e second à Florence ou à Rome.

Tour à tour gouvernée par les délégués du Pape ou tyrannisée par les Vitelli, ces condottieri qui firent une fin si tragique (l'un, Paolo[1], fut décapité

1. On connaît une médaille de Paolo Vitello exécutée par un anonyme (Armand, t. II, p. 68).

par ordre des Florentins en 1495, pour avoir échoué dans une attaque contre Pise; l'autre, Vitellozzo, étranglé en 1502, par ordre de César Borgia, dans le guet-apens de Sinigaglia), Città di Castello[1] a bien mérité de l'art en appelant Signorelli, qui y travailla en 1474, 1488, 1493, 1494, 1496, et qui y créa, entre autres, le *Martyre de saint Sébastien*; un peu plus tard, vers 1504, elle a acquis des titres plus considérables encore à notre gratitude en confiant à Raphaël une série de peintures importantes, le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino* (qui n'est plus connu que par des esquisses), le *Christ en croix*, de la galerie Ward-Dudley à Londres, le *Mariage de la Vierge*, au musée de Brera, pour ne point parler d'une bannière restée en place et qui représente la *Trinité* et la *Création d'Ève*. Nous avons déjà mentionné (t. I, p. 82) la construction du dôme, commencée en 1488, à ce qu'il semble, par le Lombard Elia di Bartolommeo.



Esquisse de Raphaël pour un plat ciselé par l'orfèvre G. Rossetti. (Cabinet des Estampes de Dresde.)

Spello doit sa notoriété aux fresques dont Pinturicchio orna une chapelle du dôme (1501). Citons en outre une *Pietà* du Pérugin, peinte en 1521 pour le même édifice. La « Collegiata di Santa Maria Maggiore », construite de 1512 à 1515 par l'architecte-sculpteur Rocco de Vicence, mérite aussi une mention.



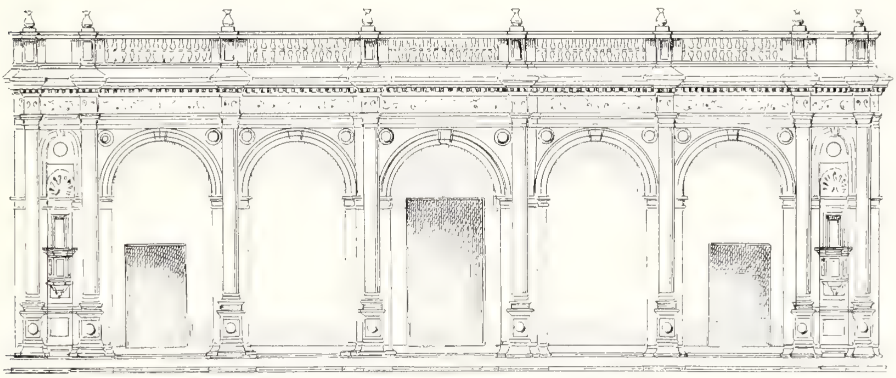

Coupe en faïence de Gubbio. (Musée du Louvre.)

A l'actif de la ville de Foligno, si vivace pendant la période précédente, nous ne trouvons guère à enregistrer que la reconstruction du dôme, commencée vers 1500, et l'édification du palais Orfini, en 1515; puis quelques peintures d'un enfant du pays, qui ne devait d'ailleurs pas tarder à disparaître, Niccolò di Libera-

1 Bibl. : t. I, p. 80. — R. Vischer, *Luca Signorelli*. Leipzig, 1879, p. 45-48.

tore Mariani, faussement appelé Niccolò Alunno († 1502); enfin divers ouvrages d'orfèvrerie exécutés par des Folignates pour le pape Alexandre VI.

En 1502, lors de l'entrée de Lucrèce Borgia, les Folignates se signalèrent par une réception aussi enthousiaste que bizarre : « Non seulement les Seigneurs, raconte un témoin oculaire, vinrent au-devant de Lucrèce jusqu'à la porte, vêtus de manteaux de soie rouge, tous à pied, et l'accompagnèrent au logement qu'elle occupait sur la place, mais ils firent placer près de la porte un trophée sur lequel était debout une actrice représentant la Lucrèce romaine avec un poignard à la main. Cette actrice récita des vers dont le sens était que, puisque Sa Seigneurie, qui l'emportait sur elle en modestie, chasteté, sagesse et constance, arrivait à Foligno, elle se retirait et lui cédait le pas. Sur la place se trou-



Portique du dôme de Spolète.

vait un char triomphal devant lequel on voyait Cupidon et sur le char même Pâris avec la pomme d'or à la main. Celui-ci prononça quelques vers indiquant qu'il avait autrefois adjugé la pomme à Vénus, la seule qui dépassât en beauté Junon et Pallas, mais qu'aujourd'hui il revenait sur sa décision et offrait la pomme à Sa Seigneurie comme à la femme qui l'emportait sur ces trois déesses, car en elle se trouvaient réunies la beauté, la sagesse et la richesse ou la puissance, à un degré plus éminent que dans chacune de ces trois divinités. Enfin on installa sur la place une galère turque armée, qui alla au-devant du cortège jusqu'au milieu de la place. Un des Turcs, debout sur la proue, récita des vers rimés signifiant que son grand roi savait bien quelle était la puissance de Lucrèce en Italie et qu'elle pouvait être une excellente médiatrice pour la paix; il l'avait député en conséquence pour lui présenter ses respects et lui offrir la restitution de toutes les terres chrétiennes qu'il possédait. Nous ne nous sommes pas mis en peine, ajoute le narrateur, pour recueillir le texte de ces vers, car ils ne sont pas de Pétrarque et cette exhibition d'un vaisseau ne m'a pas paru très réussie, ni bien à sa place[1]. »

1. Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, trad. franç., t. II, p. 6-7.

Todi n'a qu'un monument à offrir à notre admiration, mais c'est un chef-d'œuvre, la fameuse église circulaire Santa Maria della Consolazione, commencée en 1508 par Cola di Matteuccio de Caprarole.

Spolète eut le privilège, peu enviable, de fixer dans ses murs un artiste aussi médiocre que le Spagna. On y admire, plus que les peintures de cet élève du Pérugin, le portique du dôme, construit, à partir de 1491, par Ambrogio d'Antonio Milanesi et Pippo d'Antonio Fiorentino.

Orvieto, après un demi-siècle de stagnation, relève enfin la tête. Aux approches de l'ère nouvelle, l'œuvre du dôme engage diverses négociations avec le Pérugin (1489-1498), mais, heureusement pour nous, sans aboutir; puis elle emploie pendant un temps Pinturicchio (1492-1493), qui n'était pas plus qualifié pour le travail grandiose qu'il s'agissait de mener à fin; enfin, en 1495, par un trait de génie, elle fait appel à Signorelli, qui, en créant son splendide *Jugement dernier*, répandit une gloire nouvelle sur le vénérable sanctuaire. Entre temps elle confiait à David Ghirlandajo (1492-1493) divers ouvrages de mosaïque, et au miniaturiste siennois Niccolò di Bernardino un Psautier à enluminer (1497-1498).

En matière d'architecture, il est malheureux que l'œuvre du dôme ait attaché à son service et gardé si longtemps (1509-1528), dans un édifice où il n'y avait plus rien d'intéressant à créer, un maître aussi éminent que Michele San Micheli, l'illustre architecte et ingénieur véronais. Son séjour à Orvieto ne fut signalé que par la construction de l'église inférieure de San Domenico (1523) et peut-être aussi de quelques palais, par exemple le palais Buonsignori.



Figure tirée du *Songe de Polyphile* (1499).



Panneau du banc du « Cambio » de Pérouse.
Sculpture sur bois par Domenico, Marco et Francesco del Tasso.

# CHAPITRE II

ROME ET LES ÉTATS PONTIFICAUX. — ALEXANDRE VI. — PIE III. — JULES II. — LÉON X. — NAPLES ET LE ROYAUME DES DEUX-SICILES. — URBIN, LES MARCHES ET LA ROMAGNE.

Six papes représentent, pour la période que nous étudions dans ce volume, la propagande de l'art dans la Ville éternelle : Sixte IV (1471-1484), Innocent VIII (1484-1492), Alexandre VI (1492-1503), Pie III (1503), Jules II (1503-1513) et Léon X (1513-1521). Les deux premiers ont déjà été présentés à nos lecteurs (t. I, p. 99-104); il nous reste à faire connaître ici leurs successeurs[1].

Pendant ce demi-siècle si gros d'événements, Rome devient l'arbitre et la capitale de l'Italie, non seulement par les entreprises

1. Bibl. : Reumont, *Geschichte der Stadt Rom*, t. III. Berlin, 1886. — Gregorovius, *Histoire de la ville de Rome au moyen âge*, édit. ital., t. VII, VIII. Venise, 1875-1876. — Les différents volumes de M. Bertolotti. — Pour les cérémonies et fêtes : Burchard, *Diarium*, édit. Thuasne; Paris, Leroux, 1883-1885; 3 vol.; — Cancellieri, *Storia de' solenni Possessi de' sommi Pontefici*; Rome, 1802; — Altieri, *Giuliano de' Medici eletto Cittadino romano ovvero il Natale di Roma nel 1513*, édit. Pasqualucci; Rome, 1881; — Palliolo, le *Feste pel confirmamento del Patriziato romano a Giuliano e Lorenzo de' Medici*; Bologne, 1885; — Ademollo, *Alessandro VI, Giulio II e Leone X nel Carnevale di Roma*; Florence, 1886.

guerrières des Sixte IV, des Alexandre VI, des Jules II, mais encore par la direction imprimée au mouvement des lettres et des arts. Les écrivains les plus célèbres font leur résidence de la curie; Inghirami, Sadolet, Bibbiena, Bembo, y parviennent à de hautes dignités; Érasme, Balthazar Castiglione, l'Arioste, y font de fréquentes apparitions ou y fixent leur séjour. Quant aux artistes, le spectacle qu'ils nous offrent est éblouissant, étourdissant : églises et palais, statues et fresques monumentales, surgissent comme par enchantement; tantôt un pape y associe en un commun effort toutes les gloires des Écoles florentine et ombrienne (décoration de la chapelle Sixtine, sous Sixte IV); tantôt un autre confisque à son profit le génie d'un Bramante, d'un Michel-Ange et d'un Raphaël. Là est véritablement le champ de bataille sur lequel se sont décidées les destinées de l'art moderne; là, devant ces glorieux témoins du passé, la Renaissance rivalise véritablement avec l'antiquité.




Le pape Alexandre VI.
(Fac-similé d'une gravure ancienne.)

Sous le règne agité d'un Alexandre VI, au milieu du déchaînement de tant de passions, étrangères, hostiles à tout ce qui s'appelle amour de la patrie ou amour de la vérité, vertu, noblesse, poésie, il semble qu'il n'y ait point eu de place pour l'art[1]. Comment cette fleur délicate de l'imagination aurait-elle pu s'épanouir dans une société livrée aux calculs les plus égoïstes, aux distractions les plus coupables, ignorant la sécurité et, par suite, le recueillement, côtoyant sans cesse l'abîme? Qu'on ne nous objecte pas qu'Alexandre VI possédait quelques-unes des connaissances qui font l'amateur : l'eût-il voulu, son caractère, ses préoccupations, son entourage, les événements, tout l'eût empêché d'imprimer à l'art une direction nettement définie. Mais est-ce à dire que le travail latent qui portait les écoles italiennes à leur apogée, ait été arrêté par l'influence néfaste des Borgia? Nullement. Après une éclipse d'une dizaine d'années, à peine Jules II monté sur le trône, Rome se couvrit des chefs-d'œuvre qui font aujourd'hui encore sa gloire. Par la force même des choses, la période intermédiaire, si elle n'abonda pas en résultats brillants, ne fut point perdue, en dépit d'Alexandre VI, pour le perfectionnement des procédés, la pénétration réciproque des différentes écoles, en un mot pour ce vaste effort de concentration qui aboutit, dès les premières années du XVI^e^ siècle, aux splendides créations de Bramante, de Michel-Ange et de Raphaël.

Eu égard à l'architecture, le pontificat d'Alexandre VI est marqué d'abord

1. Bibl. : Leonetto, *Papa Alessandro VI.* Rome, 1880; 3 vol. — Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, trad. franç. Paris, 1876; 2 vol. — Yriarte, *Les Borgia. César Borgia.* Paris, 1889; 2 vol. in-8°.

par une série de constructions religieuses ou civiles de la plus haute importance — le palais de la Chancellerie, etc., — qui seront décrites et appréciées



Buste en marbre du pape Alexandre VI. (Musée de Berlin.)

plus loin, et en second lieu par l'apparition d'un artiste appelé à peser du plus grand poids sur les destinées de l'architecture, non seulement dans la Ville éternelle, mais dans l'Europe entière : je veux parler de Bramante. En même

temps que ce prince des architectes modernes, on trouve à Rome : Antonio da San Gallo le vieux, qui dirigea d'importants travaux au fort Saint-Ange; puis une série de débutants, Michele San Micheli, Giovanni Maria Falconetto, etc., etc., attirés par les leçons incomparables que leur offraient les ruines antiques. C'est à cette réunion extraordinaire de souvenirs et de modèles qu'il faut, sans hésitation possible, attribuer l'affluence des artistes qui se pressèrent dès lors sur les bords du Tibre ; c'est à elle que l'École romaine dut de prendre naissance et d'éclipser l'École florentine.

Stimulés par l'exemple du Pape, les étrangers fixés à Rome élevèrent à l'envi églises et palais. Le cardinal espagnol Mendoza fit restaurer et embellir Santa Croce in Gerusalemme; ses compatriotes rebâtirent ou restaurèrent l'église Santa Maria di Monserrato et San Pietro in Montorio, qui s'enrichit à ce moment d'un des chefs-d'œuvre de Bramante, le petit temple circulaire (« il tempietto »); les Français de leur côté élevèrent la Trinità dei Monti ; les Allemands Santa Maria dell' Anima.

Dans la sculpture, un événement non moins considérable que l'arrivée de Bramante se produit sous le pontificat d'Alexandre VI. A côté d'Antonio Pollajuolo († 1498), qui venait d'achever le tombeau d'Innocent VIII et son propre tombeau, apparut un autre Florentin, dès lors l'orgueil de ses concitoyens, le jeune Michel-Ange. En 1498 il commença pour la chapelle de la Madonna della Febbri, à Saint-Pierre, la *Pietà* qui devait porter au loin sa gloire. Honneur à notre compatriote le cardinal de Groslaye de Villiers, qui eut l'idée de commander ce chef-d'œuvre ! Un autre prince de l'Église, le cardinal Raffaello Riario, occupa le jeune sculpteur une année durant, mais sans que l'on sache au juste à quel travail.

Comme sculpteurs spécialement occupés par Alexandre VI, nous devons encore citer le Florentin Torrigiano, qui modela les stucs de l'appartement Borgia, puis quelques artistes obscurs, Johannes Pintor ou Pantera, Antonio et Bartolommeo ou Bartolo de Florence, Pietro de Sienne, Gabriele Avello de Milan, chargés de sculpter ou de fondre les taureaux dorés et les vases destinés à la fontaine de la place Saint-Pierre. Les noms de deux fondeurs d'artillerie (on sait que pendant la Renaissance c'étaient de vrais artistes) méritent également d'être signalés ici : l'un, Ambrogio Gioardo, appartenait à une famille génoise, célèbre dans cette spécialité ; l'autre, Patrice de la Mole, avait pour patrie la France.

La peinture, après avoir pris un si brillant essor sous Innocent VIII, retomba pour un temps. Alexandre VI, qui manquait de culture, n'avait d'yeux que pour le peintre amusant, mais incorrect et souvent vulgaire qui s'appelait Pinturicchio. Il lui confia le vaste travail de la décoration de l'appartement Borgia et l'embellissement non moins considérable du château Saint-Ange, aujourd'hui entièrement détruit.

Une nuée de plus en plus épaisse d'artistes italiens et étrangers s'abattit sur




Plan de la ville de Rome dans la première moitié d




…CH. DE LA GRAVURE PUBLIÉE PAR SÉBASTIEN MUNSTER).

Rome. Parmi les peintres qui visitèrent la Ville éternelle pendant le pontificat d'Alexandre VI, on remarque le Pérugin, qui reçut d'un coup 600 florins pour les travaux exécutés avec Antonazzo lors des fêtes du couronnement, le Siennois Girolamo del Pacchia, Pietro d'Andrea de Volterra, Morto da Feltro, le Garofalo, Ambrogio, qui décora en 1503 une chambre destinée à César



Le Temple (« il tempietto ») de Bramante, près de l'église San Pietro in Montorio, à Rome.

Borgia, puis Paolo, Giuliano et Evangelista, qui travaillèrent pour les moines de Saint-Augustin, Pier Matteo d'Amelia, qui parvint aux fonctions de gouverneur de la cité de Fano, etc.

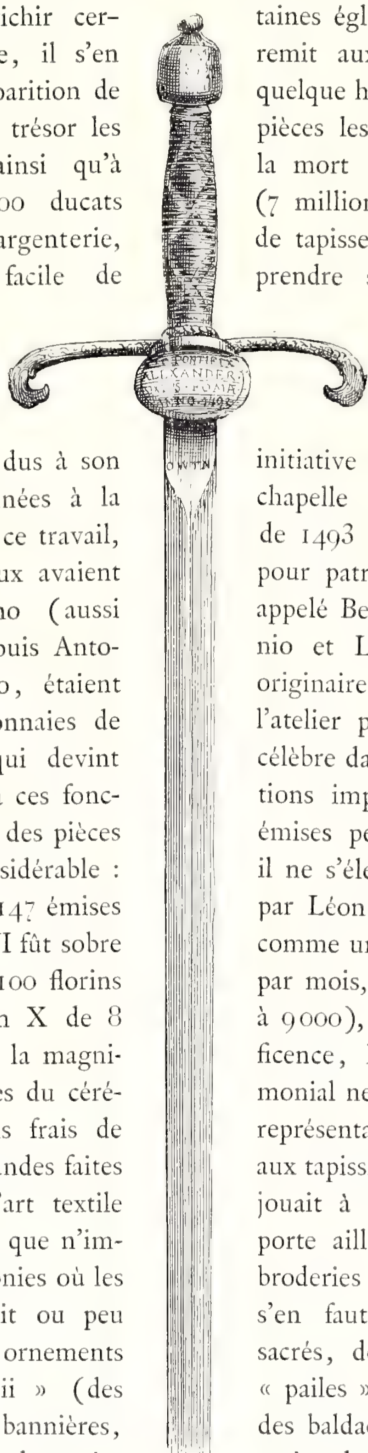
Quant aux orfèvres, ils durent éprouver une cruelle déception, si tant est qu'ils aient escompté la libéralité du nouveau pape. Les pensées d'Alexandre VI étaient ailleurs. Il se contenta, conformément aux traditions séculaires du Saint-Siège, de commander les roses d'or, les épées d'honneur obligatoires, les

calices destinés à enrichir certaines églises, à des fêtes déterminées. Pour le reste, il s'en remit aux décisions du sort : périodiquement, la disparition de quelque haut dignitaire de l'Église faisait entrer dans son trésor les pièces les plus rares et les plus somptueuses : c'est ainsi qu'à la mort du cardinal Michiel il recueillit pour 150 000 ducats (7 millions et demi de francs) d'argent comptant, d'argenterie, de tapisseries. Pourquoi acheter, alors qu'il était si facile de prendre sans bourse délier !

De même qu'Alexandre VI avait fait choix de l'Ombrien Pinturicchio pour peintre attitré de la cour pontificale, de même il confia à des orfèvres de l'Ombrie un des rares ouvrages dus à son initiative : les statues d'apôtres, en argent doré, destinées à la chapelle pontificale. Les noms des maîtres chargés de ce travail, de 1493 à 1498, sont peu connus : quatre d'entre eux avaient pour patrie la ville de Foligno, Bernardino di Viviano (aussi appelé Benedetto) et son neveu Feliciano di Antonio, puis Antonio et Luca; les deux autres, Angelino et Domenico, étaient originaires de Sutri.

Pour graver les monnaies de l'atelier pontifical, Alexandre VI employa un artiste qui devint célèbre dans la suite : Pier Maria de Pescia; il lui confia ces fonctions importantes en 1499. J'ajouterai que le nombre des pièces émises pendant ce pontificat de onze ans fut peu considérable : il ne s'éleva qu'à 35 (contre 93 émises par Jules II et 147 émises par Léon X).

Quoique Alexandre VI fût sobre comme un Espagnol (il ne dépensait pour sa table que 100 florins par mois, tandis que Jules II en dépensa 4000 et Léon X de 8 à 9000), et qu'il fût plus accessible à la cupidité qu'à la magnificence, la tradition de la cour romaine et les exigences du cérémonial ne lui permettaient pas de se soustraire à certains frais de représentation. Ainsi s'explique l'abondance des commandes faites aux tapissiers, aux brodeurs et aux artistes congénères. L'art textile jouait à la cour des papes un rôle plus considérable que n'importe ailleurs. Étant donnée la multiplicité des cérémonies où les broderies et les tentures avaient à intervenir, il primait ou peu s'en faut les autres branches. C'étaient tantôt des ornements sacrés, des chasubles, des dalmatiques, des « pallii » (des « pailes », comme on disait en vieux français), des bannières, des baldaquins sans nombre, tantôt des tapis de pied et des tapisseries de haute lisse, des draps



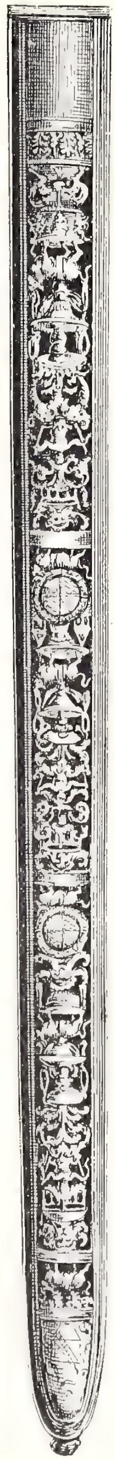
Épée d'honneur ciselée par Angelino de Sutri
et donnée par Alexandre VI à Boguslaw X, duc de Poméranie. (Musée Hohenzollern à Berlin.)

funéraires, des housses, etc., etc. Veut-on savoir ce qu'il fallait de broderies, de brocarts, de velours, rien que pour les fêtes du couronnement, le décompte ci-dessous, que j'emprunte à un document inédit, nous l'apprendra : un grand étendard destiné au château Saint-Ange, 150 florins; trois autres bannières pour le même château, 180 florins; la bannière du peuple romain, 50 florins; 20 flammes de trompettes, 200 florins; 14 bannières de coureurs, 66 florins; 2 baldaquins avec 28 petits drapeaux chacun, 60 florins; 13 bannières pour les 13 régions de Rome, 26 florins; puis des garnitures, des housses de chevaux, etc., pour des milliers de florins.

Un brodeur espagnol, Alfonso de Séville, massier pontifical, était comme de raison le favori du Pape. Nous voyons aussi paraître dès ce pontificat Angelo, le plus célèbre des brodeurs romains de la Renaissance.

De même que son père Alexandre VI, César Borgia (1476-1507), d'abord cardinal, puis duc de Valentinois et duc de Romagne, portait la peine de son origine étrangère. Personne ne s'intéressait moins que lui à la littérature, à la science, à l'art, et il faut nous en féliciter : pour une fois du moins, nous serons autorisés à nous persuader qu'il y a incompatibilité entre des instincts si féroces et le culte des jouissances de l'esprit. « Non se delecta molto di antiquità », écrivait la marquise Isabelle de Mantoue à un de ses correspondants. Ainsi s'explique pourquoi il abandonna si facilement à la marquise une statue antique de *Vénus* et un *Cupidon*, que l'on croit identique à celui de Michel-Ange[1]. Conséquent avec lui-même, l'avide, ambitieux et impitoyable Espagnol n'employa Léonard de Vinci qu'à titre d'ingénieur militaire exclusivement, non à titre de peintre.

Les portraits de César Borgia ont joué de malheur. De celui de Piero di Cosimo, il ne restait déjà plus, au temps de Vasari, que le carton, qui a lui-même disparu depuis. Ceux de Pinturicchio ont également péri. Quant à celui de la ga-



Fourreau de l'épée ci-contre.

1. Article de M. Venturi dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 1 et suiv. Sur les portraits de César Borgia, voir la très attachante étude de M. Yriarte dans la *Gazette des Beaux-Arts*, septembre et octobre 1887, et, sur son épée (reproduite plus haut, p. 10), le travail du même savant dans la *Revue des Deux Mondes*, 1885, t. LXXI, et dans la *Gazette archéologique* de 1888.

lerie Borghèse, faussement inscrit sous le nom de Raphaël, il est absolument apocryphe. Nous ne possédons comme document iconographique sur le fils d'Alexandre VI et le héros de Machiavel que la gravure de Paul Jove reproduite ci-dessus (p. 7).



Médaille du cardinal Julien della Rovere (plus tard le pape Jules II). Par un anonyme italien.

Le souvenir de l'aventurier espagnol s'est cependant perpétué par une œuvre d'art considérable, et telle qu'elle reflète peut-être le mieux son caractère et le goût de son temps : je veux parler de l'épée ciselée et gravée par l'orfèvre Hercule de Pesaro (collection du duc de Sermoneta, à Rome) et du fourreau de cuir, exécuté par les soins du même artiste (Musée de South-Kensington). Cette arme superbe, savamment décrite et commentée par M. Charles Yriarte, est connue de nos lecteurs par les deux gravures publiées ici même (p. 10-11). Le taureau des Borgia forme, comme de raison, le thème principal de l'ornementation.

Quoique le règne de Pie III (Antonio Todeschini, autorisé par son oncle Pie II à prendre le nom de Francesco Piccolomini) n'ait duré que vingt-sept jours (élu le 22 septembre 1503, il mourut le 18 octobre suivant), le portrait de ce pontife ne saurait être omis dans la galerie des Mécènes italiens de la Renaissance. On a lu ci-dessus (p. 230) la mention des œuvres d'art si importantes dont il enrichit sa ville natale, Sienne, avant son élévation au pontificat. A Rome, il n'eut pas le temps d'affirmer ses préférences : nous savons seulement qu'il employa un peintre siennois, Pietro Turini. Un anneau cardinalice, conservé au Musée national de Florence, date également de ce pontificat éphémère.



Médaille du cardinal Clément della Rovere. Par un anonyme italien.

Les parents de Pie III, Jacomo et Andrea Piccolomini, lui firent élever, par Francesco di Giovanni Ferrucci et Bastiano di Francesco Ferrucci de Fiesole, vers 1505, le tombeau que l'on voit encore à Sant' Andrea della Valle. Le contrat, dont le texte nous est conservé, stipule entre autres que l'inscription sera supportée par trois harpies. Idée qui paraît bizarre aujourd'hui, mais qui était bien dans les habitudes du temps.

Qui dit della Rovere[1] dit Mécène. Depuis que Sixte IV avait affirmé, avec

1. Partout, jusqu'au fond des montagnes du Gévaudan, les membres de la famille della Rovere laissaient des preuves de leur magnificence et de leur goût. Les deux beaux clochers



Étude pour le groupe de Jules II, dans la chambre d'Héliodore, par Raphaël.
(Musée du Louvre.)

tant d'éclat, son amour de l'art, il n'était membre de sa famille qui ne brûlât de s'illustrer par le culte des belles choses. Mais une énergie aussi indomptable que celle du cardinal Julien della Rovere, devenu le pape Jules II, des vues aussi grandioses, une magnificence aussi éclairée, ne s'étaient jusqu'alors rencontrées chez aucun des Mécènes de la Renaissance, pas même chez Laurent de Médicis, pas même chez Ludovic le More. Obtenir qu'un Bramante dirigeât la splendide réédification du sanctuaire commun de la chrétienté, de Saint-Pierre de Rome, et celle du palais du Vatican, qu'un Michel-Ange sculptât son tombeau et peignît sur la voûte de la chapelle Sixtine ces visions surhumaines de l'histoire de la Création, qu'un Raphaël décorât la Chambre de la Signature et la Chambre d'Héliodore; réunir dans la cour du Belvédère l'*Apollon*, le *Laocoon*, la *Cléopâtre*, c'était un programme trop audacieux pour qu'aucun potentat eût osé jusque-là le concevoir même en rêve! Et autour de ces souverains maîtres, quelle phalange d'artistes éminents, les San Gallo, les Sansovino, les Pérugin, les Sodoma, les Caradosso, les Guillaume de Marcillat, tous ceux qui dans n'importe quelle spécialité passaient pour les premiers! La Renaissance parvenue à son apogée s'incarnait enfin en une figure héroïque, embrasant tous ceux qui l'entouraient d'un rayon de sa grandeur.



Médaille du pape Jules II.
Par Camelio.

Compter les artistes qui se sont pressés à Rome pendant le pontificat de Jules II, énumérer les églises, les palais, les statues, les fresques, qui s'y sont accumulés pendant ces dix années d'incomparable fécondité, paraîtrait fastidieux après l'énoncé de merveilles telles que le Saint-Pierre de Bramante, les fresques de la Sixtine et des Stances[1]. Terminons plutôt notre esquisse par ce vigoureux portrait tracé du pape-soldat par Théophile Gautier dans les strophes adressées à Jean Duseigneur :

> Et Jules deux régnait, nature riche et large,
> Qui portait tout un siècle et jouait sous la charge;
> Il ployait Michel-Ange avec son bras de fer,
> Et, le voyant trembler, sachant qu'il n'était qu'homme,
> Au dôme colossal de Saint-Pierre de Rome
> Le traînait, en jurant, allumer son enfer[2].

de la cathédrale de Mende, dans la Lozère, sont dus à la libéralité de l'évêque François della Rovere, qui les fit élever de 1508 à 1512.

1. Le lecteur comprendra que, désireux d'apporter du nouveau plutôt que de reproduire des informations déjà imprimées ailleurs, je le renvoie, pour de plus amples détails, à un de mes travaux antérieurs, mon volume sur *Raphaël* : il y trouvera, pour les pontificats de Jules II et de Léon X, de nombreux documents qui n'auraient pu trouver utilement place ici.

2. Il est à peine nécessaire de relever cette licence poétique : c'est Paul III, non Jules II,

Tout était grand alors comme l'âme du maître;
Car il avait au cœur — ce Bonaparte prêtre —
Des choses que n'ont point les rois de ce temps-ci;
De tout homme ici-bas il pressentait le rôle,
Et disait à chacun, lui frappant sur l'épaule :
« Marche! ta gloire est par ici! »



Médaille
du pape Léon X.
Attribuée
à F. da San Gallo.

Léon X, quelle antithèse à Jules II! Autant l'un avait de fougue, autant l'autre avait de douceur et d'astuce, car il ne faut pas que les titres impérissables que cet héritier des Médicis s'est créés en tant que protecteur des savants, des poètes, des artistes, nous fassent oublier ce qu'il montra d'ambition et de perfidie en tant que souverain. Sur un seul point, le nouveau pape se rencontrait avec l'ancien : comme lui, il avait au suprême degré la passion des belles choses, avec cette différence que là où Jules II, nature exclusive et systématique (il était rebelle aux lettres), se concentrait, lui s'épanchait, embrassant dans une commune étreinte la poésie et l'érudition, les arts du dessin et la musique, en un mot le vaste domaine des jouissances intellectuelles, jusqu'aux sciences exactes et à l'histoire naturelle (il entretenait au Vatican une foule d'animaux curieux ou rares, des perroquets, un aigle, un léopard, des lions, des faucons, des gerfauts, pour ne pas parler des rossignols, des cerfs, etc.).



Médaille du pape Léon X.
Par un anonyme italien.

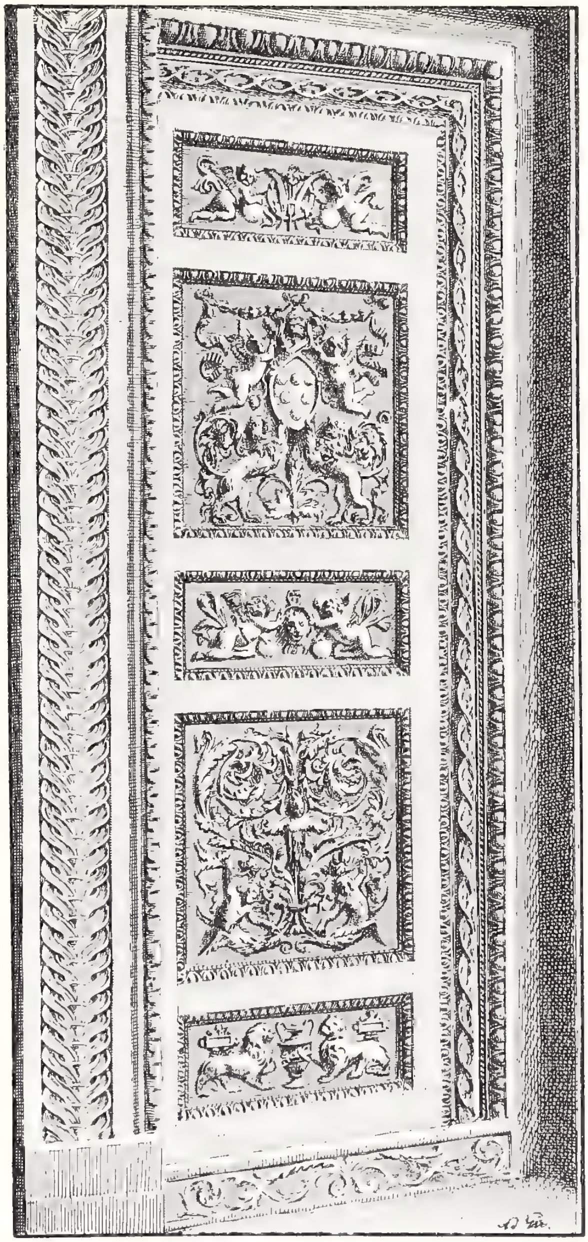
Léon X, rapporte un contemporain, le patriote suisse Bonivard, « étoit savant en lettres grecques et latines, en ce institué par le Politien, et davantage bon musicien, en quel art il se délectoit démesurément. Au reste, beau personnage de corps, mais de visage fort lait et difforme, car il l'avoit plutôt gros par enflure que par chair ni graisse, et d'un œil ne voyoit goutte, et de l'autre fort peu, sinon par le bénéfice d'une lunette de béril appelée en italien un ochial, mais avec iceluy il y voyoit plus loin que homme de sa cour. » Ce connaisseur hors ligne, avec ses gros yeux ronds à fleur de tête, était en effet, comme son père Laurent le Magnifique, d'une myopie extraordinaire. Au dire de l'Arioste, il cessa de porter des lunettes après son élévation au pontificat, sauf à ne plus reconnaître ses interlocuteurs[1].

Entreprendre la réhabilitation de Léon X peut paraître une tâche superflue, et cependant il n'a pas manqué, dans notre siècle, de Zoïles pour nier la compétence du glorieux fils de Laurent le Magnifique. En fait, Léon X a eu le tort

qui a commandé à Michel-Ange le *Jugement dernier*; en outre, cette page immortelle se trouve à la chapelle Sixtine, non au dôme de Saint-Pierre.

1. Marc Monnier, *La Renaissance, de Dante à Luther*, p. 438. — Burckhardt, *Cultur*, t. I, p. 212. — Gebhart, *la Renaissance italienne et la Philosophie de l'Histoire*; Paris, 1887, p. 177 et suiv.

de négliger Michel-Ange, dont il avait peur, et le tort, non moins grand, de se laisser distraire par une foule de fantaisies de la mission grandiose qui s'imposait désormais à tout souverain pontife, l'achèvement du nouveau Saint-Pierre. Mais que d'occasions où il eut à affirmer ses préférences, à faire montre de ses lumières! Le concours pour la façade de Saint-Laurent, où il donna le prix à Michel-Ange, devinant ainsi son génie d'architecte; le concours pour l'église Saint-Jean-des-Florentins à Rome, où il désigna comme vainqueur Jacopo Sansovino, quoique Raphaël, Peruzzi et Antonio da San Gallo eussent concouru; puis la discussion du plan de Saint-Pierre de Rome, qu'il fit modifier par Peruzzi; ou encore les critiques formulées sur le *David vainqueur de Goliath* que lui offrait Baccio Bandinelli.

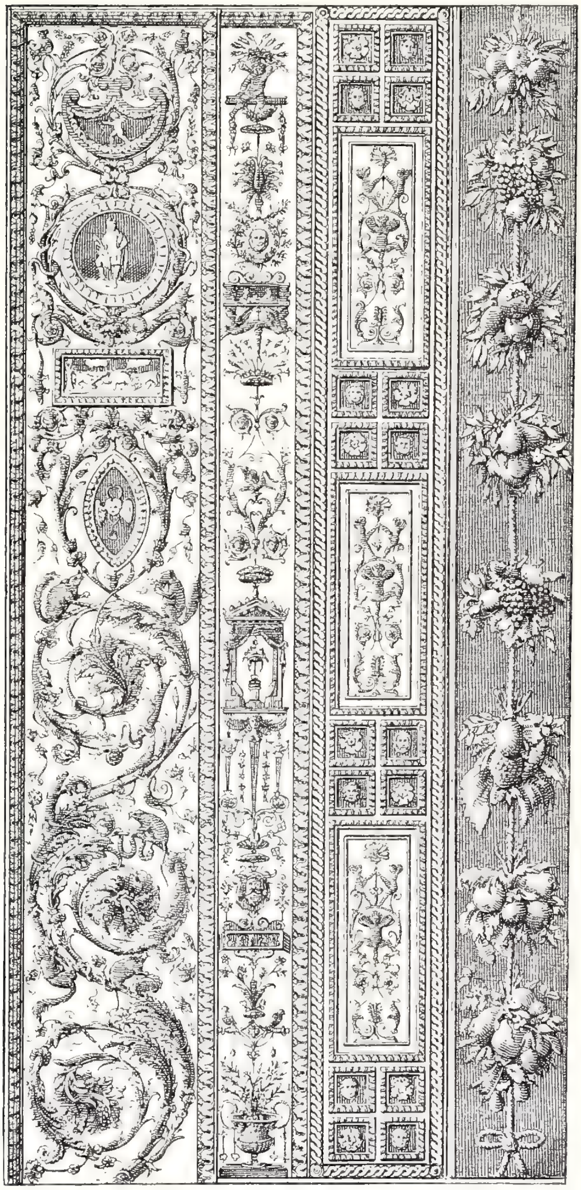


Porte de la Chambre de l'Incendie du Bourg, au Vatican.
Par Giovanni Barile.

Pour peindre la magnificence de ce fils des Médicis, pour énumérer ses fondations artistiques, littéraires, scientifiques, il faudrait des volumes. Cette tâche a été abordée avec autant d'érudition que de goût par l'Anglais Roscoe, dans un ouvrage depuis longtemps classique [1], auquel je dois me borner à renvoyer le lecteur. Rappelons seulement que les plus grands noms de la litté-

1. Se servir de l'édition donnée par Bossi : *Vita e Pontificato di Leone X*; Milan, 1816-1817, 12 vol. in-8°. — Voir aussi Fabroni, *Leonis X Vita*; Pise, 1797, in-4°. — J'ai publié, dans *la*

rature et de la science italienne, Bembo, Sadolet, Bibbiena, l'Arioste, Machiavel, Trissin, Vida, Francesco Berni, Castiglione, Navagero, Tebaldeo, Beroalde, Aleander et tant d'autres, se rattachent au souvenir de Léon X; que, rien que pour la poésie latine, on comptait de son temps à Rome, au témoignage de Francesco Arsilli, quatre-vingt-dix versificateurs célèbres; que le pape fit porter à cent le nombre des professeurs de l'Université; qu'il organisa le musée d'antiques du Vatican; qu'il racheta la bibliothèque des Médicis et imprima un magnifique essor à la bibliothèque du Vatican; qu'il chargea Raphaël d'achever la décoration des Stances et d'entreprendre celle des Loges, ainsi que les cartons des tapisseries; qu'il offrit l'hospitalité à Léonard de Vinci au Vatican; qu'il employa des architectes tels que Bramante, Giuliano et Antonio da San Gallo, Fra Giocondo, Peruzzi, Jacopo Sansovino.



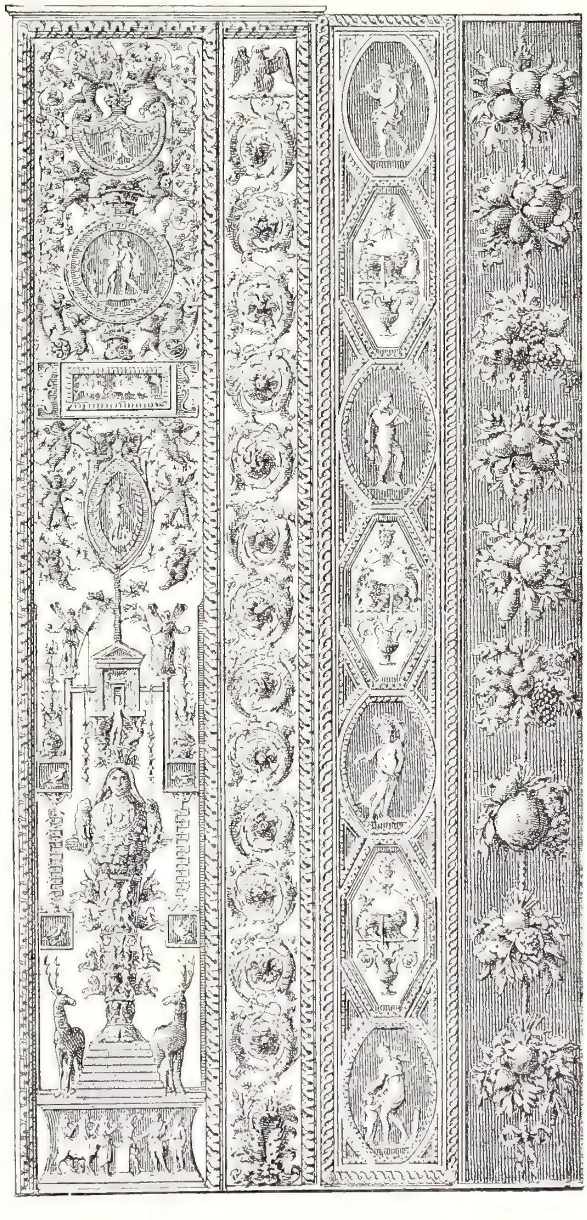
Les Loges de Raphaël. (Fragment.)

En un mot, si Léon X n'a pas fait à lui seul son siècle, il est du moins certain qu'ayant achevé glorieusement l'œuvre de son père Laurent le Magnifique, de son grand-père Pierre, de son aïeul Cosme, le Père de la patrie, il a pu, sans usur-

*Bibliothèque du Vatican au XVI^e^ siècle* (Paris, Leroux, 1886), une série de documents inédits sur cette partie si féconde de l'administration de Léon X.

pation, donner son nom à ce que nous sommes en droit d'appeler, en associant à sa gloire la gloire de ses trois ancêtres, l'Age des Médicis.

Un exemple tel que celui de Léon X ne pouvait laisser indifférente la cour pontificale, la noblesse romaine ou l'aristocratie d'argent fixée sur les bords du Tibre. Parmi tant de Mécènes, un banquier originaire de Sienne éclipsa tous ses émules. Agostino Chigi, le créateur de la Farnésine et de la chapelle qui porte son nom à Sainte-Marie du Peuple, l'ami de Raphaël, de Sebastiano del Piombo, de Peruzzi, du Sodoma, fut le plus riche et le plus libéral des amateurs de son temps. Il prit à tâche de réaliser les merveilles des *Mille et Une Nuits*. La description que l'Arioste avait faite du palais de la fée Mantoue pouvait s'appliquer à la lettre à la Farnésine : ici comme là, tout, jusqu'aux écuries, — ces fameuses « stalle Chigiane », dont le luxe était proverbial, — resplendissait d'or et de tapisseries[1].



Les Loges de Raphaël. (Fragment.)

A Chigi faisaient pendants d'innombrables amateurs ecclésiastiques ou laïques, le cardinal Jules de Médicis, le futur pape Clément VII, qui s'immor-

1. E di panni di razza, e di cortine / Ornate eran le stalle e le cantine,
Tessute riccamente e a varie foggie, / Non sale pur, non pur camere e loggie.

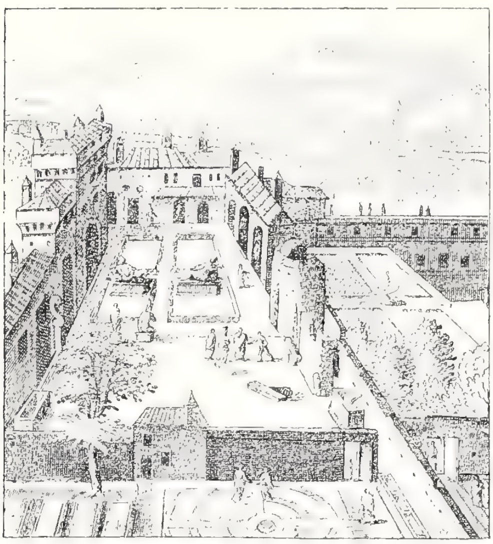
« Des tapisseries d'Arras et des rideaux richement tissés de toutes sortes de manières

talisa dès lors par la fondation de la villa Madame et par la commande de la *Transfiguration* de Sebastiano del Piombo; puis Julien de Médicis et Laurent de Médicis, l'un le frère, l'autre le neveu de Léon X; les cardinaux Pucci et Cibo, l'évêque Pandolfini, G. B. Branconio d'Aquila, B. Turini de Pescia, et tant d'autres.




Médaille de Chigi.
Par un anonyme italien.

Jamais non plus le besoin de tout raisonner et de tout embellir, le besoin de donner jusqu'aux plus humbles ustensiles, jusqu'aux productions culinaires, les formes plastiques les plus élégantes, ne fut aussi vif. Plus de banquets sans pièces montées dans lesquelles le pâtissier faisait concurrence au statuaire; la déclamation de poésies, les concerts, les représentations dramatiques, formaient le complément obligé des menus de Léon X. C'était décidément l'épicurisme, dans son acception la moins élevée, non le platonisme, si cher aux premiers Médicis, qui triomphait avec le plus raffiné et le plus prodigue de leurs héritiers.



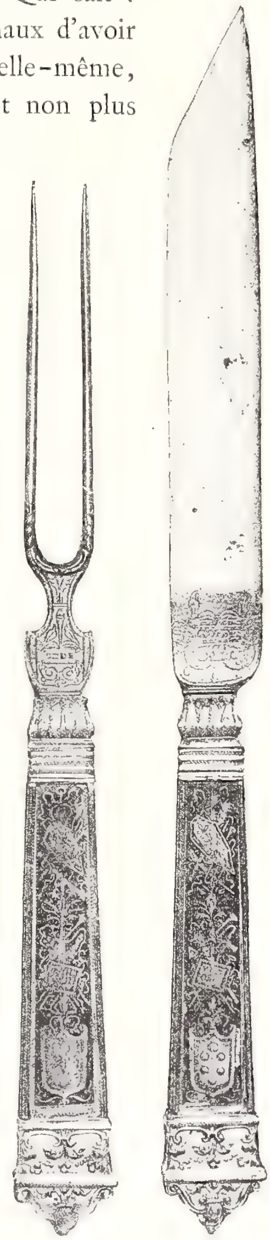
Le Musée du Belvédère, fondé par Jules II.
Fac-similé d'une gravure de Marius Kartarus (1574)[1].

Pour que l'évolution des différentes formes de l'art à la cour des Papes fût complète, pour que la Renaissance y jetât des racines profondes, il manquait une chose : c'est que les Romains, non contents d'applaudir aux chefs-d'œuvre nouveaux auxquels leur ville servait d'asile, prissent eux-mêmes en main le compas, l'ébauchoir ou le pinceau. Mais c'eût été leur demander l'impossible. Comme par le passé, à peine trouve-t-on de loin en loin un artiste né sur les bords du Tibre, le peintre Jules Romain, le sculpteur et médailleur Gian Cristoforo Romano. Aussi la Renaissance, qui a laissé

ornaient non seulement les salles, les chambres et les galeries, mais encore les écuries et les caves. » (*Roland furieux*, ch. XLIII, st. CXXXIII.)

1. Nous empruntons cette gravure à l'érudit mémoire de M. Michaelis : *Geschichte der Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere*. Berlin, 1890.

à Rome tant de pages immortelles, n'y devint-elle jamais, comme à Florence par exemple, la chair et le sang de la nation. Qui sait : peut-être a-t-elle dû à cette absence d'éléments régionaux d'avoir une portée plus haute et de servir, comme l'Église elle-même, d'interprète aux sentiments de la chrétienté entière et non plus seulement à ceux d'une cité déterminée.



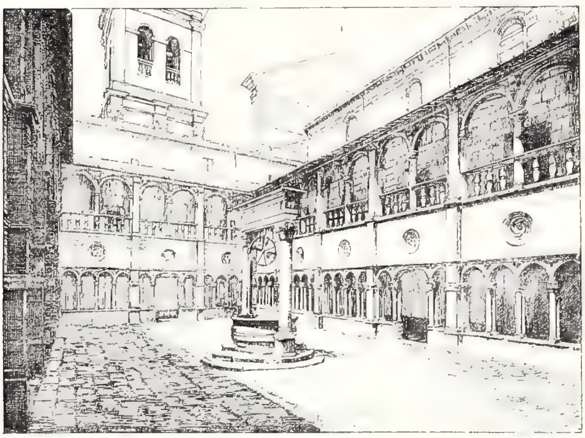
Le Luxe de la table à l'époque de Léon X. Couteau et fourchette. (Collection Spitzer.)

Si les environs immédiats de Rome s'enrichissent pendant cette période de deux créations aussi importantes que la villa Madame, commencée vers 1520, et la villa de la Magliana — cette dernière embellie par Innocent VIII, Jules II et Léon X — une foule de localités, Vicovaro, Corneto, Nepi, Cività-Castellana, retombent dans leur apathie. A Ostie, nous ne trouvons à signaler que des grisailles de B. Peruzzi, dans la citadelle; à Cività-Vecchia que le château du port, commencé en 1508 par Bramante et achevé par Michel-Ange; à Narni, que l'élégant portique du dôme (1497); à Viterbe, la cité par excellence des belles fontaines, que la « Madonna della Quercia », avec sa façade un peu incohérente et son cloître élégant, à l'embellissement desquels ont peut-être pris part Bramante et Antonio da San Gallo le vieux. Un peu plus tard, cette ville acquit, pour l'église Saint-François, une superbe *Pietà* de Sebastiano del Piombo. De Sutri sortirent seulement quelques orfèvres, qui travaillèrent pour le pape Alexandre VI.

Pour Naples, comme pour Rome et Florence, nous avons anticipé dans notre premier volume en étendant nos recherches jusqu'à l'entrée de Charles VIII et la mort de Ferdinand I^er [1]. Les règnes d'Alphonse II (1494-1495), de Ferdinand II (1495-1496), de Frédéric III (1496-1501), ne furent que de courte durée : dès 1503, Ferdinand le Catholique, chef de la branche espagnole de la maison d'Aragon, prit définitivement possession du royaume. De même que Milan, Naples se trouva ainsi désormais sous le joug des étrangers, avec cette différence que ces étrangers étaient des Espagnols, non des Français. Aussi, tandis qu'à Milan l'art continuait à prospérer, à Naples il s'étiola rapidement. Pendant ces trop rares

1. Bibl. : T. I, p. 106. — N. Barone, *le Cedole di Tesoreria dell' Archivio di Stato di Napoli*

accalmies la dynastie régnante ne trouva plus guère le loisir de se livrer à une propagande véritablement suivie; à tout instant elle se voyait forcée de mettre en gage ses joyaux ou ses reliquaires. Lorsque, à un moment donné, Frédéric III et ses parentes, Béatrix d'Aragon, veuve de Mathias Corvin, et Isabelle d'Aragon, veuve de Jean Galéas Sforza, duc de Milan, se trouvèrent réunis, dans l'île d'Ischia, ils avaient à pleurer sur leurs malheurs réciproques plutôt qu'à commander des statues et des tableaux. Les deux peintres que nous trouvons en 1497 au service de Frédéric, Giovanni Marco Ciniso et Serio de Andrea, n'ont laissé aucune trace dans l'histoire. Aussi à peine s'il nous reste quelques médailles qui nous retracent les traits de ces princes infortunés, parmi lesquels Frédéric, mort en France en 1504, était assurément digne d'un meilleur sort.



Le cloître de la « Madonna della Quercia » à Viterbe.

Quant au général illustre qui, après avoir rétabli sur le trône la branche italienne de la dynastie aragonaise, la renversa pour le compte de son maître Ferdinand le Catholique, rien ne prouve qu'il ait apprécié les arts de la paix. Gonsalve de Cordoue (1443-1515) passa comme un étranger, comme un ennemi, sur la terre d'Italie, sans y laisser d'autres traces de son passage que des ruines. Tout au plus le voit-on, dans les comptes publiés par M. Barone, donner des ordres pour le payement des honoraires dus à l'architecte-ingénieur Antonio de Settignano (1504) et pour l'entretien des jardins de la Duchesca, de la villa Capuana et de Poggio Reale. Assurément, on ne saurait demander à chaque homme d'État, à chaque guerrier illustre, d'être en même temps un Mécène. Mais nous avons bien le droit de regretter que, tout en étant le « grand capitaine » et un diplomate singulièrement perfide, Gonsalve n'ait pas eu assez de liberté d'esprit, des aspirations assez généreuses, pour fixer par moments son attention sur un autre idéal, qu'il n'ait été qu'un homme de guerre supérieur, non une de ces organisations encyclopédiques si nombreuses dans l'Italie de la Renaissance.

Il n'est pas surprenant, étant données les guerres presque ininterrompues

*dall' anno 1460 al 1504*. Naples, 1885; p. 177, 179. — Le même, *Un Nuovo Registro di Cedole della Tesoreria aragonese*. Naples, 1886.

entre Français et Napolitains, entre Français et Espagnols, entre Napolitains et Espagnols, sur ce « suol beato », dans ce paradis terrestre, étant donnée d'autre part la dure domination espagnole, que la culture de l'art incombât uniquement à quelques particuliers, ni que les fondations de ce temps présentassent un caractère fragmentaire et quelque peu incohérent.

Le plus éminent de ces Mécènes, le cardinal Oliviero Caraffa († 1511), est déjà connu de nos lecteurs (t. I, p. 102). Une de ses compatriotes, Jeanne d'Aragon, fille de Ferdinand d'Aragon, fils naturel de Ferdinand I, plus tard mariée à Ascanio Colonna, prince de Tagliacozzo (morte à Rome en 1577), n'était à ce moment célèbre que par sa beauté. On sait qu'en 1518 Raphaël envoya Jules Romain à Naples pour préparer l'ébauche du portrait qui se trouve aujourd'hui au Louvre [1].



Médaille du roi Frédéric III.
Par un anonyme italien.

Pour ce qui est du peuple même, ce peuple si vif, si spirituel et si inconstant, partagé entre tant de triomphes et tant d'infortunes, il y avait chez lui un mélange d'exaltation et d'humilité qui l'empêchait d'apporter aux choses de l'art l'esprit de suite et le recueillement, sans lesquels une école ne saurait se fonder ou prospérer.

Les lettres avaient de tout temps été en plus grand honneur à Naples que les arts (voy. t. I, p. 109). Vers la fin du xv^e siècle et le commencement du xvi^e, Pontano († 1503) et Sannazar († 1530) y représentaient, non sans éclat, au milieu de l'Académie littéraire, les humanités et la poésie, en attendant que quelques lustres plus tard s'affirmât le mouvement philosophique auquel l'École calabre a attaché son nom. Le souvenir de Virgile, dont Naples se vantait de posséder les cendres, continuait à planer sur l'antique Parthenope : Sannazar fit élever sa chapelle funéraire près du tombeau supposé du grand poète latin. Ouvrons ici une parenthèse pour rappeler que Sannazar a droit à une place dans cette revue des Mécènes. Il se rendit acquéreur d'un petit tableau de Petrus Christus, un *Christ en Croix*; il commanda son portrait à un peintre vénitien, élève de Jean Bellin, un certain Paolo di Agostino, et une *Nativité* en bois sculpté à Jean de Noli pour sa chapelle du Pausilippe.

Les Toscans avaient de bonne heure planté leur drapeau sur ce golfe enchanteur : ils continuèrent pour un temps à y faire des incursions. A Benedetto et à Giuliano da Majano (t. I, p. 116-118) avaient succédé, à des intervalles plus ou moins longs, les architectes Giuliano da San Gallo, Luca

1. Voir l'attachante et instructive biographie de cette princesse dans *Raphaël peintre de portraits*, par M. A. Gruyer. Paris, 1881 ; t. II, p. 170 à 197.

Fancelli, Antonio Marchessi de Settignano, qui semble avoir résidé à Naples jusqu'en 1517, Francesco di Giorgio Martini et le sculpteur Andrea Ferrucci. Puis le mouvement se ralentit; à peine si dans les premières années du XVIe siècle nous trouvons à Naples les peintres Donzello, dont on ne connaît aucun ouvrage authentique, et Pietro Pontelli, frère de l'architecte Baccio Pontelli (1504).

Les Lombards, en tête desquels brillaient l'illustre architecte Fra Giocondo de Vérone, le sculpteur réaliste Guido Mazzoni de Modène, le sculpteur Tommaso Malvita de Côme (1504), et enfin l'habile sculpteur en bois et incrustateur Fra Giovanni de Vérone, ne tardèrent pas non plus à chercher fortune ailleurs.



Revers de la médaille
de Gonsalve de Cordoue.

Quant aux Ombriens, ils n'étaient représentés que par des ouvrages envoyés du fond de leur patrie : l'*Assomption de la Vierge* de Pinturicchio (autrefois dans l'église de Montoliveto, aujourd'hui au Musée), l'*Assomption de la Vierge* du Pérugin (peinte pour la cathédrale aux frais du cardinal Caraffa). Il est possible que les fresques du cloître de San Severino, l'*Histoire de Saint Benoît*, faussement attribuées au Zingaro, aient été peintes sur place, comme on le croit aujourd'hui, par un maître ombrien. A ces importations fit suite la *Vierge au poisson* de Raphaël (autrefois dans l'église Saint-Dominique de Naples, aujourd'hui au Musée de Madrid).

Nous aurons à apprécier, dans la section consacrée à l'architecture, le talent des architectes napolitains de cette période. Bornons-nous à rappeler ici les noms de Gabriele d'Agnolo, qui construisit en 1500 l'élégant palais Gravina, pour le duc Ferdinand Orsini, et de Giovanni Donnadio da Mormanno, l'architecte de Santa Maria della Stella.

La sculpture fut relativement bien partagée. Aux habiles artistes toscans et lombards cités tout à l'heure se joignirent quelques artistes indigènes, nullement sans mérite, et principalement Giovanni Merliano de Nole (1488-1558). Il fallait toutefois une certaine dépravation de goût pour qu'un réaliste de la trempe de Mazzoni pût stupéfier et charmer à ce point les Napolitains par ses trompe-l'œil. Dans son *Calvaire* de l'église de Monte Oliveto, les attitudes aussi bien que la polychromie des figures (aujourd'hui peintes en bronze) étaient bien propres à donner l'illusion de personnages en os et en chair, agenouillés autour d'un cadavre. Les Florentins, juges plus éclairés, n'eussent pas manqué de protester contre ces artifices grossiers, qui jamais ne tentèrent leurs concitoyens les della Robbia, champions eux aussi de la sculpture polychrome, mais d'une sculpture véritablement digne de ce nom.

La sculpture en bois n'était pas moins florissante que la sculpture en pierre, en métal ou en terre cuite : Pietro de Bergame ou Pietro Veneziano, Fra Giovanni de Vérone, avec ses collaborateurs Geminiano di Colle (Toscan ou Florentin) et Imperiale de Naples, puis Giovanni de Nole la cultivèrent avec succès.

Summonte, dans les précieuses notes publiées par Cicogna, cite encore un artiste unique dans sa spécialité, c'est-à-dire dans le travail du cuir, l' « arte di stuccio », Masone ou Tomasone di Majo, qui excellait à façonner des fourreaux d'épée, des reliures, des coffrets, des encriers, etc. Il exécuta entre autres un arc de triomphe avec cent tiroirs, d'un dessin irréprochable inspiré de l'antique.



Médaille de Gonsalve de Cordoue.
Par un anonyme italien.

La peinture était de tous les arts le moins cultivé à Naples. Summonte, dans la lettre qu'il adressa en 1524 à M. A. Michiel, le célèbre amateur vénitien, déclare que « nel paese nostro la Pittura è stata poco celebrata[1] ». Après avoir quelque temps sacrifié au goût flamand (t. I, p. 114), puis au goût ombrien (voy. ci-dessus p. 254), les Napolitains furent initiés au style de Raphaël par un disciple de ce maître, Andrea Sabatini de Salerne. Mais il y avait loin de leurs essais incohérents, dont les tableaux conservés au Musée de Naples rendent un pénible témoignage, à la constitution d'une École véritable.

Dans le domaine de la miniature, une mention doit être accordée à Gasparo Romano, qui travaillait à Naples vers la fin du XV[e] siècle et dont Summonte cite avec éloge plusieurs ouvrages, puis à Reginaldus Piramus de Naples, qui enlumina pour Matteo Aquaviva, duc d'Atri, un manuscrit de l'*Éthique* d'Aristote, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque impériale de Vienne[2]. Malgré une certaine sécheresse, cet artiste se montre familiarisé avec les formes décoratives de la Renaissance.

Dans les Abruzzes[3], on relève un certain nombre d'autels, de tombeaux, de fresques, de tableaux de chevalet, d'ouvrages d'orfèvrerie, notamment à Atri, à Cellino, à Penne, à S. Maria in Piano, à Chieti; mais peu ou point de pages monumentales. Bornons-nous à citer, en dehors de ces villes, Sulmona, avec son église de l'Annonciation (1415-1522), à la façade assez incohérente,

1. Publié par Cicogna dans les *Memorie dell' Istituto veneto*, 1860, t. IX, p. 411 et suiv.

2. Woltmann et Woermann, *Geschichte der Malerei*, t. II, p. 256.

3. Bibl. : Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*. Naples, 1889; 1 volume de texte et 1 volume de planches.

et son hôpital construit par quelque élève lombard de Bramante; Castelli avec un célèbre atelier de faïences; Avezzano avec le château des Colonna, plus semblable à une forteresse qu'à un palais.

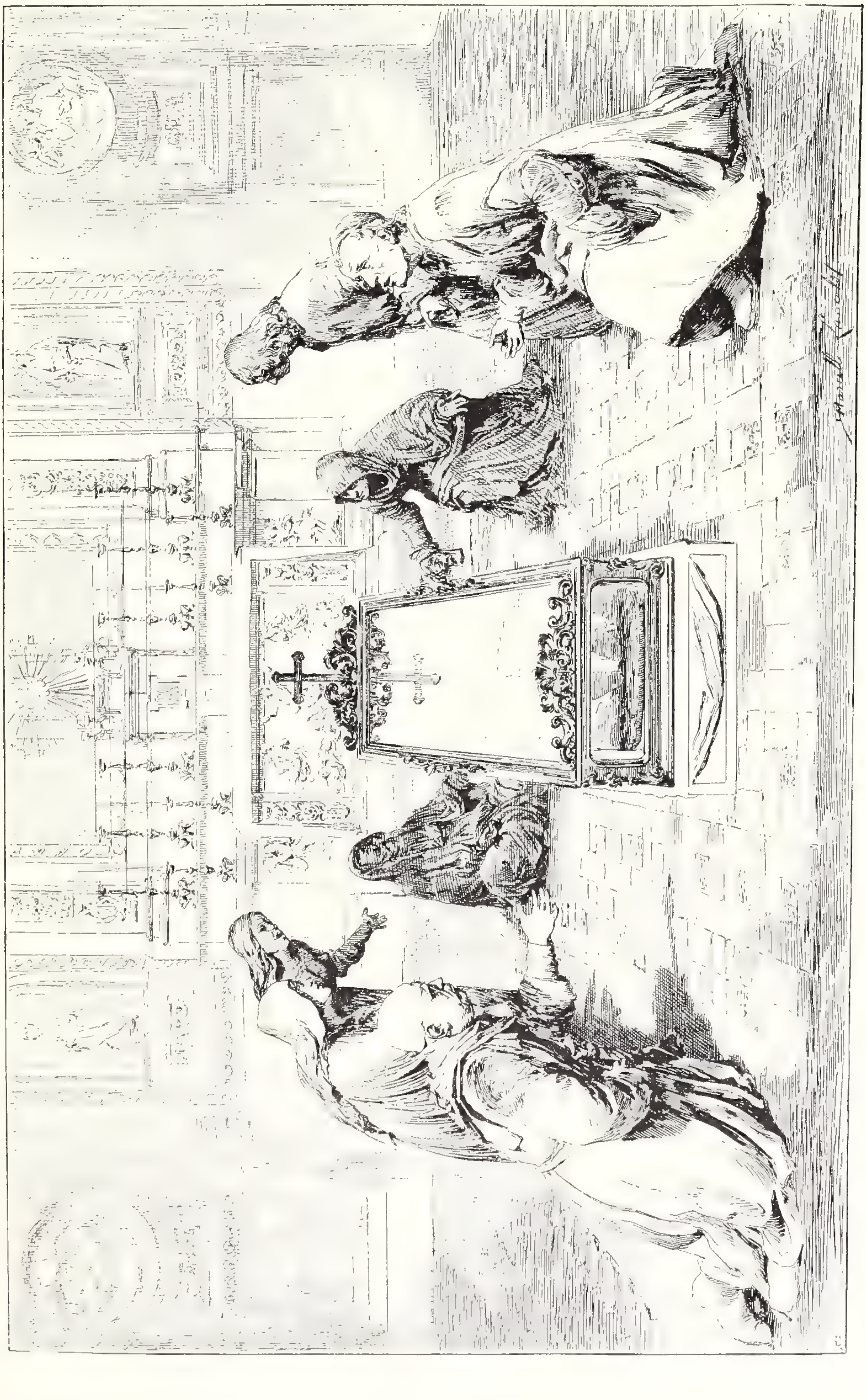
La vaillante petite cité d'Aquila (t. I, p. 121) s'enrichit pendant cette période de diverses sculptures dues à un de ses fils, Silvestro Ariscola, l'auteur de la châsse de saint Bernardin. Un autre de ses fils, J.-B. Branconio, lui fit don, pour l'église San Silvestro, de la *Visitation* de Raphaël (aujourd'hui au Musée de Madrid). Telle était la vénération des Aquilates pour ce tableau, qu'en 1520 le Conseil décida que personne ne pourrait en faire une copie.

Quant à la Campanie, avec sa capitale Capoue, et aux autres provinces du royaume de Naples, la Pouille, la Basilicate, la Terre d'Otrante, la Calabre, elles firent preuve de la même stérilité que pendant la période précédente. On y chercherait en vain quelque fondation transcendante révélant chez leurs habitants un effort magnanime ou une direction de goût nettement accusée. La pénurie des artistes répondait à la pénurie des œuvres d'art : on ne trouve guère à relever que les noms du peintre Andrea de Salerne, imitateur de Léonard de Vinci et de Raphaël, du peintre Marco Calavrese et du sculpteur Giovanni Merliano de Nole.

Dans l'antique couvent du Mont Cassin, assez réfractaire jusque-là aux idées de la Renaissance, on préluda en 1515 à la reconstruction des cours, dont l'ensemble présente aujourd'hui un aspect si grandiose, avec ses portiques et ses escaliers. A partir de 1518, on utilisa le pinceau d'Andrea de Salerne, qui, comme plus tard Marco Calavrese, passa dans ces régions attardées pour l'artiste indispensable [1].

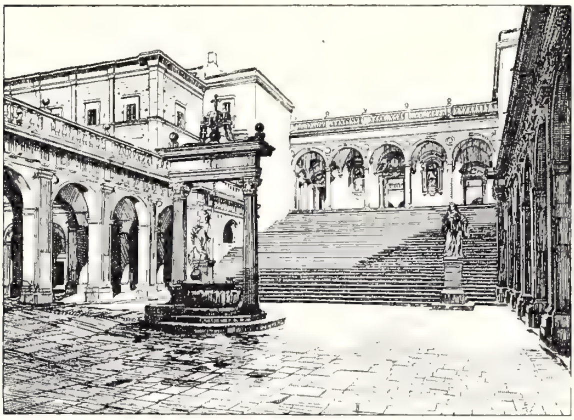
La Sicile [2], depuis longtemps réunie au royaume d'Aragon, échappa aux fléaux qui fondirent sur le continent italien et jouit d'une prospérité relative. Comme par le passé, Palerme servit de centre à un mouvement d'art assez intense : à côté de la brillante dynastie des sculpteurs qui s'appelait les Gagini, nous trouvons un artiste de Carrare, nommé Antonio, qui exécuta pour cette ville et pour le reste de la Sicile un certain nombre de statues, tandis que son compatriote Francesco de' Maestri travaillait à Termini. Ce qui prouve l'éclectisme — j'allais dire la dispersion d'idées — propre aux Siciliens, c'est qu'ils employaient indifféremment des artistes de toutes les Écoles. L'un, le « fabricator » Gabriele, qui construisit en 1498 l'église de l'Annonciation de Palerme, avait pour patrie Rome; un autre, le sculpteur Giorgio de Bregno, fixé en 1496 à Polizzi, était originaire de Milan; un troisième, le sculpteur Geronimo, fixé à Messine en 1502, avait vu le jour à Florence. Venise était représentée par deux sculpteurs en bois, Giovanni Pietro (1505) et Francesco Trina (1512);

1. BIBL. : Caravita, *I Codici e le Arti a Monte Cassino*. Mont Cassin, 1869; 3 vol.
2. T. I, p. 106. — Di Marzo, *I Gagini e la Scultura in Sicilia*. Palerme, 1880-1884.



LE CALVAIRE, PAR GUIDO MAZZONI. (ÉGLISE DE MONTE OLIVETO A NAPLES.)

Bologne également par un sculpteur en bois, Giacomo la Porta (1519-1521). Les travaux confiés à ces artistes comprenaient surtout des crucifix, des tombeaux, des stalles. Rappelons aussi que l'église Santa Maria dello Spasimo de Palerme conquit pendant cette période un des chefs-d'œuvre de Raphaël, le *Portement de Croix*, transporté depuis au Musée de Madrid[1]. Les leçons de Léonard et de Raphaël pénétrèrent en Sicile par un autre canal encore, je veux dire par l'intermédiaire de Cesare da Sesto, qui peignit pour l'église S. Niccolò de Messine son *Adoration des Mages* (aujourd'hui au Musée de Naples), et une *Sainte Conversation* pour l'église S. Domenico, et qui y forma un élève, Gerolamo Alibrandi[2].



Le cortile du couvent du Mont Cassin.

Remontons maintenant vers le Nord et passons en revue les villes des Marches et de la Romagne. Ces provinces, de tout temps si turbulentes, traversèrent à l'approche du nouveau siècle une crise épouvantable, mais qui ne laissa pas d'avoir des effets salutaires : César Borgia parut, et malgré ses violences, sa cupidité, le régime qu'il imposa à ses nouveaux sujets dut leur paraître parfois doux en comparaison du joug qu'avaient fait peser sur eux leurs anciens tyrans. Les tentatives du fils d'Alexandre VI, pour éphémères qu'elles fussent, produisirent néanmoins un vaste mouvement de concentration; après sa chute, Césène rentra sous la domination directe de l'Église, ainsi que Forli, où Antonio Ordelaffi, héritier de ses anciens seigneurs, n'avait fait qu'une courte apparition. Rimini et Faenza, après avoir accueilli, l'une Pandolfo Malatesta, l'autre Francesco Manfredi, ne tardèrent pas à être annexées par la République de Venise, déjà maîtresse de Ravenne. Seules Urbin et Pesaro conservèrent, pour quelques années du moins, leur autonomie, l'une sous les Montefeltro et les della Rovere, l'autre sous les Sforza.

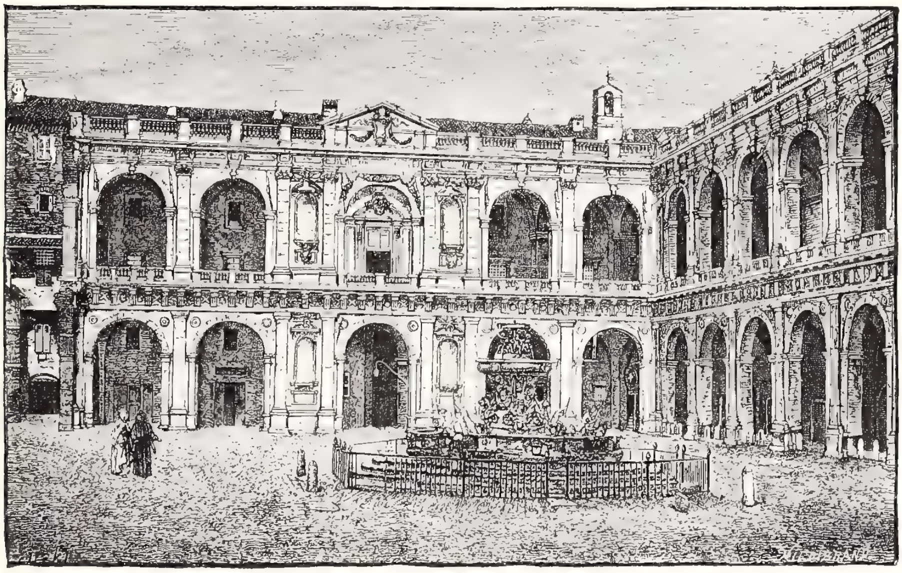
Ascoli-Piceno, la première ville qui s'offre à nous lorsque nous remontons la côte de l'Adriatique, doit sa notoriété à un artiste assez médiocre, le peintre et architecte Cola della Matrice ou dell' Amatrice.

1. Parmi tant d'artistes étrangers fixés à Rome à l'époque de la Renaissance, on ne rencontre, pour la période qui nous occupe, qu'un seul Sicilien : un architecte du nom de Filippo de' Bartolini (1518). Bertolotti, *Alcuni Artisti siciliani a Roma nei secoli XVI e XVII.* Palerme, 1879.

2. Frizzoni, *Napoli ne' suoi rapporti coll' arte del Rinascimento*; Florence, 1878; p. 35.

A Camerino, Jules César Varano (assassiné en 1502 avec trois de ses fils par ordre de César Borgia) éleva un palais somptueux, qu'il fit décorer, au témoignage de Pompeo Litta, par des peintres de mérite; il fonda en outre le couvent de Sainte-Claire et l'église de l'Annonciation. Une médaille nous a conservé les traits de ce potentat. Son fils Jean-Marie, qui lui succéda et qui gouverna Camerino jusqu'en 1527, n'a point marqué dans l'histoire des arts.

A Recanati, nous n'avons à signaler qu'une inspiration bizarre des habitants, au moment de l'entrée de Jules II, en 1510 : pour fêter cet événement, ils



Le Palais apostolique de Lorette (état actuel).

firent jouer devant le pape, aux frais des Juifs de la ville, une pièce de Plaute[1].

Point de bourg assurément, même dans cette région, qui ne se recommande à notre attention par quelque maison aux proportions harmonieuses, quelque porte ou quelque fontaine monumentale, quelque sépulture richement ornée et bien propre à exciter les convoitises de nos musées septentrionaux, si pauvres en monuments de ce genre. Mais nous sommes en Italie, ne l'oublions pas, dans l'Italie de la Renaissance, et nous avons le devoir de montrer de la sévérité, de nous attacher uniquement aux « fastigia rerum ».

Le fait capital dans les annales artistiques des Marches, c'est la construction et la décoration du sanctuaire de Lorette[2]. Commencé vers le milieu du XV[e] siècle par l'évêque de Recanati, Niccolò dell' Aste, sur les plans de l'archi-

1. Schmarsow : *l'Art*, 1881, t. II, p. 204.

2. Bibl. : Aux ouvrages cités dans le précédent volume (p. 137) il faut ajouter le *Luca Signorelli* de M. Vischer (p. 25-28) et le *Melozzo da Forli* de M. Schmarsow, ainsi qu'un article de ce dernier savant dans la revue *l'Art*, 1881, t. II, p. 201 et suiv.

tecte vénitien Marino di Marco di Jadera, pris ensuite en mains en 1469 par le pape Paul II, ce vaste travail se poursuivit jusque sous Sixte-Quint, c'est-à-dire pendant près de cent cinquante ans. Les architectes les plus éminents, Bramante et Giuliano da San Gallo, des sculpteurs tels que Giuliano et Benedetto da Majano, ainsi qu'Andrea Sansovino, des peintres tels que Melozzo da Forli et Signorelli, y consacrèrent le meilleur de leurs forces.

Le sanctuaire de Lorette comprend, comme on sait, plusieurs groupes d'œuvres d'art : la sacristie de gauche, ornée d'une fontaine par B. da Majano, de fresques par Signorelli et de marqueteries par Giuliano da Majano; la sacristie de droite, décorée de fresques par Melozzo da Forli; la « Santa Casa », décorée d'après les projets de Bramante et ornée de sculptures par Andrea Sansovino, assisté du Tribolo; la chapelle du Trésor, dont la coupole octogonale fut achevée par Giuliano da San Gallo en 1500.

A l'église fait pendant le Palais apostolique ou Maison des chanoines, commencé en 1508-1509 sur les dessins de Bramante.

Dans son *Voyage d'Italie*, Montaigne nous a tracé un tableau assez piquant de cette ville, qui n'avait de raison d'être que son pèlerinage célèbre entre tous : « C'est un petit village clos de murailles, et fortifié pour l'incursion des Turcs, assis sur un plan un peu relevé, regardant une très belle pleine, et de bien près la mer Adriatique ou golfe de Venise; si qu'ils disent que, quand il fait beau, ils descouvrent au delà du golphe les montaignes de l'Esclavonie; c'est enfin une très belle assiete. Il n'y a quasi autres habitans que ceus du service de cette devotion, come hostes plusieurs, et si les logis y sont assés mal propres, et plusieurs marchans : sçavoir est, vandurs de cire, d'images, de patenostres, agnus Dei, de salvators, et teles danrées, de quoi ils ont un grand nombre de beles boutiques et richement fournies[1]. »

A Jesi, nous avons déjà signalé l'Hôtel de ville, bâti sur les plans de Francesco di Giorgio Martini : il nous reste à mentionner la construction du portique et de la loge du même édifice par Andrea Sansovino en 1519.

Il est des villes bâties dans un site merveilleux, riches, belles, imposantes, et qui cependant, pour n'avoir pas concentré leur attention sur un certain idéal, pour n'avoir pas adopté un certain parti pris, nous laissent indifférents. Tel est le cas d'Ancône : Montaigne nous la montre « fort peuplée, et notamment de Grecs, Turcs et Esclavons, fort marchande, bien bastie, costoiée de deus grandes butes, qui se jetent dans la mer, en l'une desquelles est un grand fort.... En l'autre, ajoute-t-il, qui est fort voisin. il y a une église entre ces deus butes : et sur les pandans d'icelles, tant d'une part que d'autre, est plantée cette ville : mais le principal est assis au fons du vallon et le long

1. Édition du *Voyage* publiée par M. d'Ancona; Città di Castello, 1889, p. 346-347.

de la mer, où est un très beau port, où il se voit encores un grand arc à l'honur de l'amperur Trajan, de sa femme et de sœur. » Mais le moindre grain de mil — je veux dire quelque belle église de la Renaissance, quelque statue monumentale, quelque cycle de fresques — ferait bien mieux notre affaire. Notons toutefois le palais communal élevé en 1484 sur les dessins du Siennois Francesco di Giorgio Martini. Comme corollaire à la pénurie des monuments nous avons la pénurie des artistes : on ne compte que sept peintres nés à Ancône pendant le XVI[e] siècle, et encore aucun d'eux n'a-t-il fait figure.



La Vierge et l'Enfant Jesus, par Giovanni Santi.
(Galerie nationale de Londres.)

L'entrée en scène des Urbinates[1] — j'entends Bramante et Raphaël — est un des phénomènes les plus imprévus de l'histoire de l'art italien. Rien dans le passé du petit duché ne laissait prévoir un tel essor; seule l'initiative passionnée du duc Frédéric avait fait pour un temps de sa capitale un foyer d'art. Aussi, lui disparu, fut-ce au dehors que Bramante et plus tard son jeune parent ou ami Raphaël durent chercher l'emploi de leur génie : leur patrie ne les comprit pas ou ne fit rien pour eux.

Guidobaldo de Montefeltro (1472-1508), fils et successeur de Frédéric, et son épouse Élisabeth Gonzague (mariée en 1489), appréciaient surtout les plaisirs littéraires; pendant plusieurs lustres, leur cour servit de rendez-vous à quelques-uns des plus rares écrivains de l'Italie, les futurs cardinaux Bembo et Bibbiena, le comte Balthazar Castiglione, ou à des connaisseurs non moins

1. BIBL. : les ouvrages cités t. I, p. 128. — Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*. Urbin, 1822. — Le même, *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino*. Urbin, 1829 — Bertolotti, *Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII*. Urbin, 1881 (extr. du journal *Il Raffaello*). — Charles Blanc, *Histoire de la Renaissance artistique en Italie*, t. II, p. 83, 106 Paris, 1889.

distingués, Julien de Médicis et les Canossa de Vérone; ils contribuèrent à porter à leur maturité les plus délicates, les plus rares fleurs de l'esprit. S'agissait-il de mettre sur la scène quelque comédie, ces princes ne reculaient devant aucun sacrifice : on a pu le voir par la description de la première représentation de *la Calandra* (p. 39); ils acceptaient aussi de grand cœur les dédicaces d'ouvrages, tels que le traité *de Quinque Corporibus* de Piero della Francesca ou la *Summa de Arithmetica*, *Geometria*, *Proportioni et Proportialità* de Luca Pacioli (Venise, 1494).

Vis-à-vis de l'art, ils se montraient infiniment moins prodigues. Ayant fait achever l'admirable palais ducal par Francesco di Giorgio de Sienne et par Baccio Pontelli, ils se crurent désormais quittes. Aussi ne songèrent-ils jamais à s'attacher Bramante ou Raphaël. Ce dernier ne peignit pour eux que le petit *Saint Michel* et les deux *Saint Georges*, dont l'un destiné à être offert en cadeau au roi Henri VII d'Angleterre. Il trouvait chez ses souverains un accueil cordial, des lettres de recommandation, mais point de travaux suivis. Des artistes indigènes moins en vue, Giovanni Santi, le père de Raphaël, Timoteo Viti et les Genga, ou des étrangers, tels que le Francia, le sculpteur et médailleur Gian Cristoforo Romano, étaient mieux partagés. Le Francia peignit pour Guidobaldo une *Lucrèce* et des caparaçons de cheval. Une fois aussi ce prince fit faire sa médaille, mais il semble que ce bronze fut tiré à très peu d'épreuves, car on ne connaît jusqu'ici que l'exemplaire conservé au Cabinet des Médailles de Vienne.

Les choix faits par le duc Guidobaldo et la duchesse Élisabeth ne laissaient pas, quelque intermittente que fût leur action, d'imprimer une certaine direction de goût aux villes dépendant de leur petite principauté. Nous avons montré (t. I, p. 136) comment Francesco di Giorgio Martini, le fameux architecte et ingénieur siennois, et Baccio Pontelli élevèrent une série de constructions militaires et civiles, non seulement à Gubbio, qui appartenait alors aux Montefeltro, mais à Cagli, à Sasso di Montefeltro, etc., tandis que Giovanni Santi défrayait de tableaux de sainteté les cités des environs d'Urbin, surtout Cagli, Gradara, Fano, et Montefiorentino, près de Castel-Durante.

Le duc Francesco Maria della Rovere, successeur de Guidobaldo, qui régna de 1508 à 1516, puis de 1522 à 1538, appartient déjà plutôt à la période dont nous nous occuperons dans notre troisième volume; nous le retrouverons en temps et lieu.

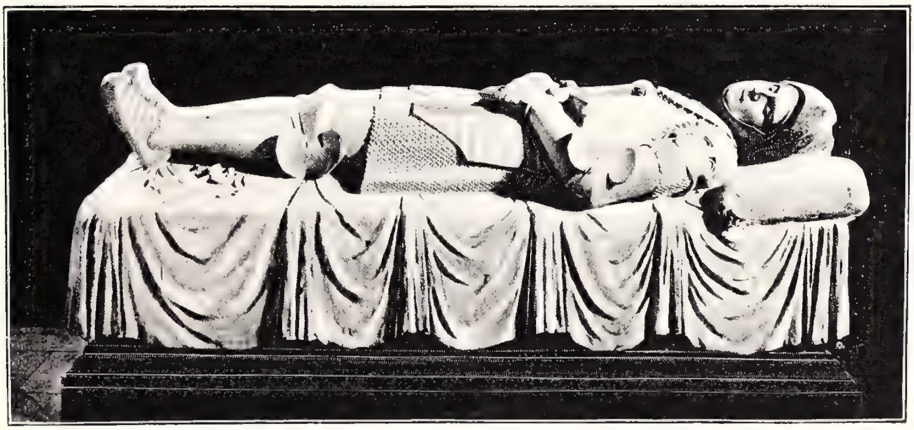
De même que Gubbio, Urbin se rejeta sur les majoliques. Un homonyme et parent du Sanzio, Raffaele di Ciarla, s'y fit une véritable réputation.

C'est par ses productions céramiques également que Castel-Durante (aujourd'hui Urbania) s'est fait un nom dans l'histoire des arts.

Forli, gouvernée par la veuve de Girolamo Riario, l'énergique et ambitieuse Caterina Sforza, une des victimes de César Borgia, puis par les Ordelaffi,

s'honore surtout du séjour de son illustre concitoyen Melozzo († 1494), qui n'hésita pas à abandonner la cour pontificale, au moment de l'avènement d'Innocent VIII, pour suivre dans sa ville natale son protecteur le comte Riario. Un autre enfant de Forli, Marco Palmezzano, peignit, dans l'église de SS. Biagio et Girolamo, la chapelle Saint-Bernardin ou chapelle Feo. On rencontre en outre à Forli les peintres Niccolò Rondinelli de Ravenne, qui exécuta pour la cathédrale un *Saint Sébastien* assez guindé, sans souffle, avec un arc de triomphe au fond, Marco Valerio Morolini (1503), Gianbattista de' Rositi (1500), Leone Cobelli († 1500)[1].

Imola, patrie du peintre médiocre Innocenzo da Francucci (né vers 1494), ne



Statue funéraire de Guidarello Guidarelli. (Musée de Ravenne.)

se recommande à notre attention que par le palais Sforza, avec sa façade à bossages, dans le style florentin, et son beau cortile en briques, puis par la Madonna del Piratello, située à quelque distance de la ville, avec son tabernacle de marbre, digne — c'est *le Cicerone* qui le proclame — de Donato Bramante.

Quant à Faenza, Pesaro, Rimini, elles ne se font plus guère connaître que par leurs majoliques : c'est peu, mais c'est quelque chose encore.

A l'extrémité septentrionale de la Romagne, Ravenne[2], quoique comptant parmi ses concitoyens quelques artistes distingués, le peintre Niccolò Rondinelli, le graveur Marco Dente, un des plus habiles élèves de Marc-Antoine (n'oublions pas non plus l'archéologue Marco Fabio Calvo, l'ami et le collaborateur de Raphaël), ne vécut que d'emprunts. Le tombeau de Dante a pour auteur le Vénitien Pietro Lombardi (1482); de même que les fresques dont s'enrichirent à ce moment plusieurs églises étaient dues à des peintres étrangers, Lorenzo Costa, Lorenzo Lotto, Ercole de Ferrare. Pour ce qui est du

1. Bibl. : Alvisi, *Cesare Borgia*, p. 394-395. — Schmarsow, *Melozzo da Forli*.
2. Bibl. : Ricci, *Guida di Ravenna*, 2e édit. Ravenne, 1884.

tombeau de Luffo Numai, secrétaire de Pino Ordelaffi, seigneur de Forli († 1502; église Saint-François), et de la statue de Guidarello Guidarelli, le guerrier de Ravenne (au Musée), on sait seulement que le premier fut sculpté en 1509 par un artiste dont on ignore la patrie, Tommaso Fiamberti, et que l'autre a été revendiquée, mais sans fondement, en faveur d'un artiste ravennate du nom de Giacomello Baldini. Un autre monument, la colonne commémorative de la fameuse bataille où Gaston de Foix trouva la mort, « la Colonna de' Francesi », ne fut élevé que longtemps après l'époque qui nous occupe, en 1557.



Génies musiciens.
Fragment d'une stalle du chœur de Saint-Pierre à Pérouse.



Statue funéraire d'Alberto Pio, prince de Carpi. Musée du Louvre.

# CHAPITRE III

BOLOGNE ET L'ÉMILIE. — LES PRINCES DE CORREGGIO ET DE CARPI. — FERRARE ET LUCRÈCE BORGIA. — MANTOUE ET LA MARQUISE ISABELLE D'ESTE.

Ce qu'avaient été pour les Marches et la Romagne les entreprises de César Borgia, celles de Jules II le furent pour l'Émilie. De 1506 à 1513, cette région si riche fut à tout instant le théâtre de luttes sanglantes; mais ni batailles, ni sièges, ni sacs ne réussirent à y étouffer la vitalité, dont la culture des arts ou des lettres est à nos yeux une des marques les plus éloquentes.

A Bologne, les annales de l'art démontrent avec une incomparable netteté à quel point les historiens, nos prédécesseurs, ont eu tort de négliger ce facteur essentiel qui s'appelle les Mécènes. Voici un centre intellectuel, une population riche et artiste, une bonne volonté extrême : eh bien, malgré tous leurs efforts, les Bolonais n'ont réussi qu'à éparpiller leurs forces et à produire une série de morceaux intéressants, sans une seule page maîtresse qui s'impose à l'admiration. Ils auront beau compter parmi leurs concitoyens ou parmi leurs hôtes des architectes tels que Vignole et Serlio, des sculpteurs tels que Niccolò dell' Arca, les Baroni, Michel-Ange, Aimo surnommé le Varignano, Properzia de Rossi, des peintres tels que le Francia, Lorenzo Costa, Francesco Cossa, les Asper-

tini, Bagnacavallo, Pr. Fontana, le Primatice, Pellegrino Tibaldi, des graveurs au burin de la force de Marc-Antoine Raimondi, de Bonasone, des graveurs en pierres dures tels que Giovanni da Castel Bolognese, et une infinité d'autres artistes distingués : faute de s'être attachés à quelque entreprise grandiose, ils n'auront marqué qu'au second rang.

C'est que rien ne remplace la netteté de vues, la cohésion, le parti pris; c'est que, sans la direction d'un Ludovic le More, d'un Laurent le Magnifique, d'un Jules II ou d'un Léon X, même les Léonard de Vinci, les Michel-Ange et les Raphaël risquent de gaspiller leur génie. Or qu'étaient les Bentivoglio, comparés à de tels juges ? Des amateurs hybrides, tellement ondoyants que nous avons pu les ranger parmi les protagonistes de la Première Renaissance (t. I, p. 158), tout comme nous pouvons leur donner place parmi les champions de l'Age d'or.

Ces Bentivoglio sont bien d'ailleurs les enfants du pays, rattachés par mille liens à leurs concitoyens, prêts à partager avec eux la bonne et la mauvaise fortune, des patriciens plutôt que des princes. Quel patriarche que le chef de la famille, Giovanni Bentivoglio (1443-1509), avec ses trente et quelques enfants! Que de fêtes brillantes organisées sous ses auspices, que de fondations dont il prit l'initiative! les noces d'Annibal Bentivoglio avec Lucrèce d'Este vers 1490; la décoration de son palais (démoli en 1507), confiée aux plus habiles artistes de Bologne, de Ferrare, de Modène, et qui comprenait entre autres la *Mort d'Holopherne* de Francia, etc.

En matière d'architecture, outre un certain nombre de constructions que nous étudierons plus loin, nous avons à signaler la reprise des essais — bien stériles — pour l'achèvement de la façade de San Petronio (1514 et années suivantes).

Dans les annales de la sculpture, les faits les plus saillants sont le long séjour de Niccolò dell' Arca et les deux apparitions de Michel-Ange, venu en 1494 pour sculpter un des anges de la châsse de saint Dominique, et en 1506 pour modeler la statue de Jules II (mise en place le 21 février 1508, détruite le 30 décembre 1511). Rien de plus touchant que l'histoire de cette châsse de saint Dominique, commencée au XIII[e] siècle par Nicolas de Pise, le glorieux fondateur de l'École de sculpture italienne, complétée, à la fin du XV[e] par Michel-Ange, le dernier et le plus glorieux représentant de la même École, enfin pourvue de son soubassement par Alfonso Lombardi. Ces âges heureux ignoraient la précipitation, parce qu'ils possédaient au suprême degré le sentiment de la solidarité entre les membres d'une même famille et entre les citoyens d'une même ville; ils savaient que l'œuvre commencée par les ancêtres serait menée à bonne fin par les arrière-petits-neveux.

L'opiniâtreté d'un orfèvre habile qui sut se créer une situation parmi les peintres donna naissance à l'Ecole de peinture bolonaise, école quelque peu hybride, pénétrée de réminiscences ombriennes, mais qui n'en compta pas

moins de nombreux élèves et rayonna sur les provinces voisines. Francesco Francia, tel fut, on le sait, l'initiateur et le chef de ce mouvement, auquel même un Raphaël ne refusa pas sa sympathie.

Modène[1], si maussade aujourd'hui, fournit à ce grand concours quelques talents distingués : l'humaniste Sadolet, les sculpteurs Guido Mazzoni, surnommé Modanino, le farouche réaliste, et Antonio Begarelli, le peintre Pellegrino Munari, élève de Raphaël. (Un autre de ses fils, Niccolò dell' Abbate, appartient déjà à la génération suivante.) Ses « intarsiatori » (artistes en marqueterie) maintiennent de leur côté leur réputation. En 1486, l'un d'eux, Bartolommeo de' Polli, incrusta les stalles du chœur de la Chartreuse de Pavie. Mais, prise et reprise par Jules II en 1510, et plus tard par Léon X, pendant les guerres qui désolèrent cette partie de la Péninsule, elle ne put prodiguer à l'art que des encouragements platoniques. Les rares peintres qui y travaillèrent vers cette époque, entre autres Francesco Bianchi de Ferrare, le maître du Corrège, mêlaient, d'après *le Cicerone*, les influences lombardes et ferraraises aux enseignements de l'École ombrienne.



Tête de Vierge, par Francesco Francia. (Fragment.)
(Galerie Borghèse à Rome.)

La petite ville de Correggio, située à peu près à égale distance de Parme, de Bologne, de Ferrare et de Mantoue, et dans le voisinage plus immédiat de Carpi, de Modène et de Reggio, serait à coup sûr restée profondément inconnue sans l'artiste de génie qui y vit le jour. Elle n'offrait à aucun degré l'importance intellectuelle de Ferrare, de Mantoue, de Bologne. La modeste dynastie qui y régnait était, il est vrai, apparentée aux Gonzague, aux Este, aux Colleone, aux Gambara, mais ses ressources étaient limitées et ses chefs se virent forcés à tout instant de se mettre au service des Visconti, des Sforza ou des ducs de Ferrare. Après même qu'une femme d'un esprit supérieur, Véronique Gambard (mariée en 1509, veuve en 1518), eut jeté quelque éclat sur Correggio —

1. Voy. t. I, p. 149. — Venturi, *la R. Galleria estense*. Modène, 1882. — Le même, *la Scultura emiliana nel Rinascimento. I. Modena*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 1 et suiv.

vers 1530 elle avait autour d'elle une cour de littérateurs tels que Bembo, Capello, Molza et Mauro, — les seigneurs de ce nom ne firent rien, ou peu s'en faut, pour le plus illustre des enfants de leurs États.

Quelques poésies du comte Nicolas, la construction d'un palais (1507), l'établissement d'un petit atelier de tapisseries de haute lisse, une colonie d'une demi-douzaine de peintres obscurs, c'est à quoi se bornait, avant l'apparition du Corrège, le contingent fourni par Correggio à la Renaissance[1].

Qu'on ne parle pas d'entraînement devant une pareille indigence intellectuelle! On ose à peine prononcer le mot de milieu. Seule la toute-puissance du génie (que le sort fait naître où bon lui semble) a fait du Corrège ce qu'il a été.

A quelque distance de Correggio, Reggio d'Emilia n'a guère marqué dans l'histoire de la Renaissance que pour avoir servi de résidence à une famille de sculpteurs célèbres, les Clementi.

Les généreuses ardeurs d'un des princes les plus sympathiques de l'Italie du XVI[e] siècle firent de la petite ville de Carpi, quelques lustres durant, un sanctuaire de la science et de l'art.

Alberto Pio[2], surnommé Pio da Savoja, était né en 1475; neveu par sa mère Catherine du fameux Jean Pic de la Mirandole, le phénix des esprits, il reçut de la main de son oncle un précepteur qui lui donna pour la vie le goût des humanités; je veux parler d'Alde Manuce, de passage à Carpi en 1479 ou même avant, puis fixé pour deux ans, à partir de 1483, dans ce palais hospitalier. Une tendre amitié unit toute leur vie l'élève et le maître; celui-ci, pour marquer à la postérité ses obligations, ajouta à son nom le nom de Pio et voulut être enterré à Carpi (1515), « selon qu'il aura semblé bon au très illustre seigneur Alberto Pio, prince de cette ville, et à l'illustre seigneur Leonello, son frère ». Le Grec Marc Musurus, successeur d'Alde, ne fit que confirmer son élève dans sa passion pour les lettres. Grâce à une telle initiation, Alberto devint un érudit et un sage de la race des grands Mécènes du XV[e] siècle, les Alphonse d'Aragon, les Cosme de Médicis, les Nicolas V, les Frédéric d'Urbin.

La vie de ce prince se partagea entre Mirandole, Novi, Carpi, Rome et la France.

A Carpi, qu'il gouverna pendant près de trente ans, il entreprit des constructions importantes, fit fortifier la ville, éleva un palais (probablement d'après les plans de Bartolommeo Clementi), et rebâtit, à partir de 1515, la cathédrale

1. BIBL. : Pungileoni, *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto il Correggio.* Parme, 1817-1821; 3 vol. — Les différentes publications de M. Bigi.

2. BIBL. : Litta, *Famiglie celebri.* — A. Firmin-Didot, *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise.* Paris, 1875. — *Memorie dell' Istituto veneto*, 1877, t. I, p. 212 et suiv. — Semper, dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1878, p. 178, 210. — De Nolhac, *les Correspondants d'Alde Manuce.* Rome, 1888. — Castellani, *la Stampa in Venezia*; Venise, 1889; p. 104 et suiv.

d'après un modèle exécuté à Rome par B. Peruzzi, à ce qu'on croit, et inspiré du projet de Raphaël pour Saint-Pierre. On attribue également à Peruzzi les plans des oratoires della Rotonda et della Sagra, dont Alberto commanda les dessins à Rome en 1511 et en 1515. Entre 1517 et 1520, Peruzzi acheva l'église San Niccolò, et de 1518 à 1520 les fortifications de la ville.

Le palais de Carpi servit de siège à une Académie, dont Alde Manuce continuait à inspirer de loin les travaux. C'est dans ce palais aussi que Jacopo Berengario commença les études anatomiques qui lui valurent l'immortalité.

Nous avons également à signaler à Carpi plusieurs peintres estimables, Mario Meloni (1504) et Bernardo Losco (1595), que *le Cicerone* cite avec éloges, ainsi que l'habile graveur Ugo de Carpi.

A Rome, où il résida longtemps comme ambassadeur de l'empereur Maximilien, Alberto fit de son palais du Campo de' Fiori le rendez-vous des savants et des artistes. Vers la fin de sa vie, ayant perdu ses États pour avoir embrassé le parti de François I[er], et dépouillé en 1527 lors du sac de Rome, ce prince généreux alla remplir en France les fonctions d'ambassadeur pontifical. Il mourut à Paris en 1531, et Francois I[er] lui fit élever un magnifique mausolée, dont un fragment — la statue du défunt — a trouvé un asile au Louvre (gravé p. 265).

Quoique Alberto ne laissât que deux filles, les leçons de dilettantisme transcendant qu'il avait prodiguées ne furent point perdues pour les siens. Déjà son frère Leonello, comte de Medola, s'était signalé en commandant à Raphaël la *Sainte Famille* qui se trouve aujourd'hui au musée de Naples. D'autres parents, le « Reverendissimo di Carpi » et le cardinal de Carpi, réunirent plus tard à Rome, le premier dans son palais du Champ de Mars, le second dans son palais du Quirinal, d'admirables collections d'antiques.

Les princes de la Mirandole, marquis de la Concordia, ne brillaient point précisément par cette dernière vertu; des dissentiments profonds ne cessèrent de diviser les frères. Aussi, malgré le souvenir de leur illustre parent Pic, et malgré les leçons de goût que Gian Francesco avait pu recevoir à la cour de Ludovic le More, où il avait été élevé, cette ville ne marqua en aucune façon dans l'histoire de l'art. Elle ne fit parler d'elle que pour avoir été prise d'assaut par Jules II en 1510-1511.

A Parme, l'art sommeillait encore en attendant l'apparition du Corrège, qui y fit ses débuts en 1518. On n'y remarquait que quelques constructions intéressantes, dues à l'architecte Bernardino Zaccani de Torchiara, l'église San Giovanni (1510) et la Steccata (1521). Nous connaissons en outre l'existence de quelques sculpteurs : Luchino et Bernardino Bianchini, Antonio Francesco, Giovanni; mais aucun d'eux n'a laissé un nom. Pour la peinture, Parme, de même que Reggio et diverses autres villes voisines, rentrait dans le cercle d'action du Francia, qui y envoya différents tableaux.

Au début du XVI^e siècle, Plaisance excita la jalousie de toutes ses voisines pour avoir conquis un joyau sans prix, la *Madone de Saint-Sixte*, de Raphaël, le tableau devant lequel le Corrège poussa l'exclamation « Anch' io sono pittore », et qui, deux cent cinquante ans durant, attira comme en pèlerinage tout ce que l'Europe comptait d'artistes et d'amateurs. Plusieurs constructions religieuses intéressantes, San Sepolcro (1488), cette même église de San Sisto (1499-1511) qui abrita longtemps le chef-d'œuvre de Raphaël, la Madonna della Campagna, etc., participèrent de l'essor que l'architecture prit dans la Haute-Italie sous l'influence de Bramante.

La légitimité de la naissance comptant peu en Italie ( « ilz ne font point grant différence au pays d'Italie, dit Commynes, d'ung enfant bastard à ung légitime »), et surtout à Ferrare, où trois fils naturels du marquis Nicolas se succédèrent sur le trône, les prétendants ne pouvaient pas manquer de remettre sans cesse en question le droit de succession et d'échafauder complots sur complots[1]. D'autre part, les convoitises soit des Vénitiens, soit des Papes, et, il faut l'ajouter, l'inébranlable attachement des princes d'Este à la cause française (c'est un des côtés honorables de leur histoire), maintinrent sans cesse le duché en haleine et l'entraînèrent plusieurs fois au bord de l'abîme. De là une défiance extrême chez les gouvernants et des mesures de répression plus savantes à la fois et plus odieuses que partout ailleurs. De là aussi des capitulations de conscience qui révoltèrent jusqu'aux potentats les moins scrupuleux : tels que le mariage du duc Alphonse avec Lucrèce Borgia.

Hercule I^er (1474-1505), frère naturel de Lionel et de Borso d'Este, était bien le type de ces princes de la Première Renaissance, à la fois si cruels et si raffinés. Lors d'une conspiration, il fit couper une main ou crever un œil à deux cents et quelques coupables et livra ensuite ces malheureux estropiés à ses courtisans pour tirer d'eux une rançon. Ces actes de sauvagerie alternaient avec des accès de dévotion, de même que le courage s'alliait en lui à la pusillanimité (en 1467, dans un combat contre le duc Frédéric d'Urbin, il eut trois chevaux tués sous lui et reçut au pied une blessure qui le rendit boiteux pour la vie). Mais quel administrateur modèle et quel amateur ardent ! Malgré les famines, les épidémies, les guerres qui signalèrent le début de son règne et qui l'obligèrent tantôt à pressurer ses sujets, tantôt à mettre en gage ses joyaux, il ne cessa de protéger les lettres, d'enrichir sa bibliothèque, sa galerie et son cabinet d'antiques. L'Arioste nous le montre changeant d'insalubres marais en terrains fertiles, entourant les villes de murs et de fossés, les embellissant

1. Bibl. — T. I, p. 140. — Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, trad. franç. Paris, 1876 ; 2 vol. — Yriarte, *l'Iconographie de Lucrèce Borgia* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1885). — A. Venturi, *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna*, 3^e série, t. VI, 1888, p. 91-119. — G. Gruyer, *les Livres publiés à Ferrare avec des gravures sur bois*. Paris, 1889 (extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*).

au moyen d'églises et de palais, de places publiques, de théâtres et de mille autres agréments (chant III, str. XXVIII) :

E l'ornerà di templi e di palagi, Di piazze, di teatri e di mille agi.

Sa cour était un milieu des plus suggestifs : tous ses enfants, pour ne citer qu'un exemple, devinrent d'excellents musiciens. Ses filles, Isabelle, la future marquise de Mantoue, et Béatrix, la future duchesse de Milan, alliaient à l'esprit le plus viril la plus rare élévation de vues et la plus rare sûreté de critique. Un de ses fils, le cardinal Hippolyte, premier du nom (1479-1520), se distinguait lui aussi par une intelligence supérieure, ternie, comme chez son père, par une cruauté sans nom (il fit crever les yeux, par ses valets, à son frère naturel Jules, parce qu'une suivante de Lucrèce Borgia avait eu l'insolence de le lui préférer). Prélat magnifique, général heureux (en 1509 il anéantit à Polisella la flotte des Vénitiens), il doit l'immortalité aux chants de son poète attitré, l'Arioste.



Médaille d'Hercule d'Este.
Par un anonyme italien.

Le goût d'Hercule n'était cependant pas aussi pénétrant, aussi sûr que celui de ses filles : à tout instant, malgré une bonne volonté extrême, il laissait percer son indécision, tantôt dans l'organisation des fêtes (voy. plus loin), tantôt dans le choix des artistes, ou encore dans ses acquisitions. Par son luxe un peu lourd, son trésor rappelait ceux du moyen âge plutôt que les merveilleuses collections des Médicis [1].

Le culte des lettres primait tout autre à la cour de Ferrare : dans nulle autre cité on ne trouvait une production mieux raisonnée, ni plus complète dans toutes les directions. Les deux Strozzi (Titus et son fils Hercule, élégants poètes néo-latins, morts tous deux vers 1508), le comte Boiardo, l'auteur du *Roland amoureux*, Francesco Bello (« il Cieco »), l'auteur du poème héroï-comique *il Membriano*, puis Bembo, Antonio Tebaldeo, Gregorio Giraldi (1479-1552), Celio Calcagnini (né en 1479) et une infinité d'autres poètes, humanistes ou savants s'honoraient de l'amitié des princes d'Este ou ornaient leur cour. Mais plus que tout autre l'Arioste travailla pour la gloire de ces Mécènes. Jamais famille princière ne recueillit, comme le proclame M. Gregorovius, une célébrité pareille à celle qu'il leur donna. Grâce au *Roland furieux*, il l'assit sur un monument littéraire immortel, qui durera aussi longtemps que la langue italienne.

Les productions théâtrales n'étaient pas moins en honneur à Ferrare : un des premiers, Hercule organisa des représentations magnifiques, composées

1. Inventaire de 1493-1494 publié dans la *Raccolta di Cataloghi ed Inventarii inediti*, de G. Campori, p. 1 et suiv.

tantôt de comédies grecques et latines, comme *les Ménechmes*, *l'Amphitryon*, *la Casina*, *la Mostellaire*, de Plaute, tantôt de comédies modernes dues à des écrivains tels que Berardo, l'infortuné Pandolfo Collenuccio, le comte Niccolò de Correggio ou le comte Boiardo, qui écrivit pour le théâtre ferrarais, dès lors la plus célèbre des scènes de l'Italie, la pièce de *Timon*, tirée d'un dialogue de Lucien, ou le Florentin Pier Domizio, l'auteur de la comédie latine *la Conversion de saint Augustin*.

Ces divertissements profanes alternaient avec les prédications sacrées : si Savonarole, ce noble visionnaire, n'avait pas tardé à quitter Ferrare, son ingrate patrie, son rival et ennemi, l'élégant prédicateur Fra Mariano de Genazzano, y fit fureur en 1492 et 1494.

Considérons-nous les arts, ici encore la sollicitude officielle s'étendait à toutes les branches, depuis les créations monumentales jusqu'à la manufacture de tapisseries, — une des plus importantes de toute l'Italie, — jusqu'aux ateliers de majoliques, etc., etc. Qui sait si la fabrication des masques de carnaval, dont Ferrare avait alors la spécialité[1], ne ressortissait pas aussi à la Chancellerie ducale ! Partout, en un mot, Ferrare continuait son rôle de serre chaude.

Pendant le règne d'Hercule, nous rencontrons à Ferrare comme architectes le Florentin Bartolommeo, qui commença en 1491 le campanile du dôme, G.-B. Benvenuti, surnommé l'Ortolano, le constructeur de l'église Saint-François (1495), Biagio Rossetti. Dans la sculpture, Alfonso Cittadella Lombardi († 1537 ?) s'assura une place prépondérante. Pour la peinture, nous avons à enregistrer les noms de Cosimo Tura, d'Ercole de' Roberti et d'Ercole Grandi, de Lorenzo Costa, de Francesco Cossa, de Bianchi Ferrari et surtout de Benvenuto Tisi, surnommé « il Garofalo », et des Dosso (l'aîné né vers 1479). Ainsi que par le passé, les médailleurs pullulaient dans la ville ; à Corradini, à Marescotti, à Lixignolo, à Amadio de Milan († vers 1484), à Baldassare Estense († 1500), à Sperandio, succédèrent divers anonymes, empressés à reproduire les traits de la famille régnante, le médailleur à l'Amour captif et divers autres. Dans la gravure en pierres dures, les Anichini conquirent une notoriété de bon aloi. Enfin, la gravure au burin y faisait bonne contenance, grâce à un enfant du pays, Girolamo da Carpi (1501-1568), et à Giulio Campagnola, qui se rendit à Ferrare à peine âgé de dix-sept ans.

La cour de Ferrare s'était de tout temps signalée par son amour pour les fêtes. L'entrée du duc Borso à Rome (1471) et le mariage du duc Hercule avec la dévote et énergique Éléonore d'Aragon (1473) avaient ébloui les contemporains et laissé une note même dans la mémoire des générations suivantes, habituées cependant à bien des merveilles.

L'arrivée de sa bru Lucrèce Borgia fournit au vieux souverain l'occasion de

1. Ademollo, *Alessandro VI, Giulio II, Leone X nel Carnevale di Roma*, p. 70. — *Monumenta Hungariæ historica*, t. IV, p. 8-10.

déployer une fois de plus sa magnificence. Les fêtes dépassèrent en richesse, sinon en goût, tout ce que l'on avait vu auparavant : c'étaient d'abord la cavalcade la plus brillante, des arcs de triomphe, des tribunes chargées d'une troupe de nymphes qui entouraient leur reine montée sur un taureau roux, tandis que des satyres gambadaient à côté d'elle. Plus curieux encore étaient les divertissements et les représentations, qui durèrent six jours : les bals, dont les reines étaient Lucrèce, la marquise Isabelle de Mantoue et la duchesse Élisabeth d'Urbin; les représentations scéniques (cinq pièces de Plaute!); les concerts exécutés par la chapelle de Ferrare, qui était la meilleure de l'Italie; les exercices de jongleurs, les tournois, les ballets, qui comprenaient des danses de gladiateurs, de nègres, de bergers, de Suisses. Malgré les prodigalités du duc (il dépensa plus de 25 000 ducats, 725 000 francs environ de notre monnaie), les contemporains, et surtout sa fille, la marquise Isabelle, reprochèrent au programme des fêtes d'avoir été peu ingénieux, monotone et fatigant.



Médaille de Lucrèce Borgia.
Par le médailleur « à l'Amour captif »

Nous aurions pu à la rigueur tracer le portrait de Lucrèce Borgia au moment où nous avons passé en revue la cour d'Alexandre VI; mais à Rome le rôle de cette princesse était singulièrement effacé et il nous a paru préférable de le présenter à nos lecteurs au moment où ses qualités d'esprit purent enfin s'affirmer.

Lucrèce était célèbre par sa beauté : un contemporain la décrit comme étant de taille moyenne et de mine élégante, avec la figure un peu allongée, le nez bien profilé, les cheveux blonds, les yeux de couleur pâle, la bouche un peu grande et les dents très blanches, la gorge mince et blanche, et pourtant belle et suffisamment opulente. Toute sa personne, ajoute-t-il, respire sans cesse la gaieté et la bonne humeur. Mais la dignité de sa vie, après son mariage avec Alphonse d'Este, et la protection accordée aux lettres, firent infiniment plus pour sa réputation. Lucrèce honora de son amitié les poètes et les humanistes les plus célèbres, notamment le Trissin, Celio Calcagnini, l'Arioste; vis-à-vis de Bembo, si l'on en juge par le ton passionné des lettres que lui adressa ce grand « flirteur », qui offrit son cœur à toutes les dames illustres du temps, — Catherine Cornaro, Isabelle d'Este, Vittoria Colonna, — elle se laissa même aller à un sentiment plus tendre. Quant à l'Arioste, tout en accordant à Lucrèce une place d'honneur dans son *Roland furieux*, il lui eût pourtant offert, comme l'a fait observer M. Gregorovius, des hommages plus réitérés et plus chaleureux, si elle l'eût elle-même excité à le faire en s'intéressant à son œuvre avec un enthousiasme réel. Seul le Napolitain

Sannazar continua de poursuivre de ses épigrammes la fille d'Alexandre VI.

Lucrèce devint d'ailleurs Ferraraise de cœur et d'âme : si elle resta en relations épistolaires avec sa mère, la fameuse Vanozza, elle semble avoir complètement perdu de vue le fils né de son mariage avec don Alphonse d'Aragon, le petit Rodriguès ; cet enfant mourut en 1512, à l'âge de quatorze ans, à Bari, près de sa tante Isabelle d'Aragon. Comblée d'égards par son époux, respectée de ses enfants, la duchesse de Ferrare avait bien raison d'oublier Rome et son passé horrible.

Lucrèce témoigna-t-elle aux arts le même intérêt (un intérêt, je le crains, un peu de commande) qu'aux lettres? J'en doute. Son nouvel époux, le duc Alphonse (né en 1476, marié en premières noces, en 1491, à la princesse Anne Sforza ; duc de Ferrare de 1505 à 1534), la déchargeait volontiers de ce soin, car il se piquait d'exceller en toutes sortes de secrets, et notamment dans la fonte des canons, qui formait alors une des branches de la sculpture. Ce prince, par un phénomène d'atavisme des plus frappants, réunissait les qualités et les défauts, je veux dire les vices, de tant de générations de souverains dominés uniquement par la raison d'État; il avait en lui un mélange d'astuce et d'emportement, de gloriole et de lésinerie, que l'on chercherait vainement chez les autres grands seigneurs de cette ère si ondoyante. Concentrant ses lumières et ses ressources sur le perfectionnement de l'artillerie, qui devait rendre ses États inexpugnables, il ne voyait dans l'art qu'un moyen de propagande politique et traitait les artistes comme il aurait traité les derniers des manœuvres : Raphaël qu'il menaça de sa colère pour ne lui avoir pas livré un tableau dans le délai fixé, et bien d'autres, éprouvèrent la violence de son despotisme ou la durée de ses rancunes. Vis-à-vis du Titien, il essaya également d'abuser de son autorité : le chargeant un jour d'aller lui dessiner une balustrade qu'il avait remarquée dans un palais, un autre jour de surveiller la cuisson des majoliques dans les officines de Murano, ou encore de passer des marchés pour toutes sortes de fournitures. Aussi l'artiste vénitien dut-il se livrer à de véritables tours de force de diplomatie pour échapper à ce rival si despotique. Il le fit, conformément à son caractère, avec autant de courtoisie que de fermeté.

Jusque dans ses libéralités, il y avait un côté pratique, prosaïque, qui les rendait odieuses. C'est ainsi qu'ayant appris la destruction de la statue de *Jules II*, ce chef-d'œuvre de Michel-Ange, il en acheta les fragments, non pour les conserver à titre de reliques, mais pour les convertir en une couleuvrine de dimensions gigantesques, à laquelle il donna le nom de la *Giulia*, en haine de son ennemi [1].

Ce n'est toutefois pas un mince titre de gloire pour Alphonse que d'avoir compris la nécessité de tempérer la sécheresse des peintres ferrarais, en leur infusant parfois du sang vénitien (il appela le vieux Jean Bellin, pour peindre

1. Campori, *Michel Angelo Buonarroti e Alfonso I d'Este.*

une *Bacchanale*), et d'avoir, le premier parmi les souverains italiens, apprécié le génie du Titien. Dès le mois de février 1516, il avait installé le grand artiste dans son palais de Ferrare, avec deux de ses élèves ou serviteurs; il leur fournissait, outre des honoraires probablement assez considérables, de la viande salée, de la salade, de l'huile, des châtaignes, des oranges, des cierges, du fromage et cinq mesures de vin par semaine[1]. Ne rions pas de cette convention, qui aujourd'hui semblerait indigne d'un Mécène et d'un artiste : le XVI[e] siècle ne connaissait pas les préjugés modernes, et à tout instant les fournitures d'aliments, de denrées de toutes sortes, tenaient lieu de rémunération pécuniaire (quelques années plus tard le marquis de Mantoue faisait don au Titien d'un superbe pourpoint). Le travail confié au Titien par la cour de Ferrare consistait dans l'achèvement de la *Bacchanale*, commencée par son maître Jean Bellin (aujourd'hui chez le duc de Northumberland, à Alnwick); il y peignit le paysage, pour lequel il mit à contribution les environs de sa ville natale, Cadore. Les autres sujets (ils avaient été probablement désignés par l'Arioste) ne trahissent pas moins les tendances essentiellement profanes de la cour de Ferrare. Pour compléter la décoration de la salle où se trouvait déjà la *Bacchanale* en question, le maître vénitien dut peindre d'abord un *Fleuve* de vin rouge, près duquel se trouvaient des chanteurs et des joueurs d'instruments, hommes ou femmes, à moitié ivres, et entre autres une femme endormie. Une seconde peinture représentait une *Fourmilière d'Amours*, jouant et folâtrant de mille manières. Pour thème de la troisième composition (1522), le Titien traita l'*Histoire de Bacchus et d'Ariane*, d'après le récit de Catulle (on sait que les deux premières pages se trouvent aujourd'hui au musée de Madrid, et la dernière à la National Gallery de Londres).



Médaille d'Alphonse d'Este.
Par Niccolò Fiorentino.

A Mantoue, les traditions de droiture et de noblesse que nous avons constatées pendant la période précédente chez les princes de la maison de Gonzague, s'affirment encore, si possible, sous le gouvernement du marquis Frédéric I[er], qui, né en 1466, succéda en 1478 à son père Louis, et du marquis Jean-François II, qui régna de 1484 à 1519[2].

1. G. Lafenestre, *le Titien*, p. 76.

2. Bibl. : Aux ouvrages mentionnés dans notre tome I (p. 150), il faut ajouter : Davari, *Notizie storiche intorno allo Studio pubblico... in Mantova*. Mantoue, 1876. — Portioli, *Monumenti a Virgilio in Mantova*. Milan, 1877. — Le même, *XIX Centenario. Mantova e Virgilio*. Mantoue, 1882. — Le même, *la Chiesa e la Madonna della Vittoria di A. Mantegna in Mantova*. Mantoue, 1883. — U. Rossi, *I Medaglisti del Rinascimento alla Corte di Mantova*, fasc. I-III. Milan, 1888. — Les différentes monographies de M. Bertolotti : *le Arti minori alla corte di*

Considéré comme souverain, le marquis Jean-François ne s'éleva jamais au-dessus du médiocre, quoiqu'il se trouvât mêlé à quelques événements considérables (c'est lui qui commandait en chef à la bataille de Fornoue, si peu brillante pour les armes italiennes; c'est lui aussi qui, d'ennemi de la France devenu son allié, dirigea comme généralissime la série d'opérations qui aboutirent à la désastreuse bataille du Garigliano, perdue par les troupes de Louis XII contre Gonsalve de Cordoue). Mais tous les souverains de l'Italie le traitaient avec une considération extrême et le sultan Bajazet II l'honorait d'une amitié particulière.

Malgré sa loyauté et son courage, le marquis Jean-François ne nous arrêterait pas longtemps, s'il n'avait eu le bonheur rare et enviable d'être l'époux d'une princesse séduisante, exquise et adorable entre toutes les femmes de la Renaissance, Isabelle d'Este, fille du duc de Ferrare. Chez aucun des représentants de l'Age d'Or autant d'esprit ne s'alliait à autant de vertu, autant d'érudition à autant de grâce. L'Arioste n'a pas exagéré en nous la montrant :

D'opere illustri e di bei studi amica,
Ch' io non so ben se più leggiarda e bella
Mi debba dire, o più saggia e pudica,
Liberale e magnanima Isabella [1].

Rien de plus touchant que de voir dans ces cours si dépravées un couple si uni; le mari, avec sa bonne figure de nègre, sa bouche lippue, sa barbe (il remit en honneur, affirme-t-on, l'usage de cet appendice) et ses cheveux crépus, s'escrimant à faire des vers — *invita Minerva* — pour plaire à sa femme, et celle-ci, mérite bien plus signalé encore, se piquant de fidélité envers un homme qui était aussi laid qu'elle était belle. (Les généalogies mentionnent toutefois à l'actif du marquis deux enfants naturels.)

Mais procédons avec méthode. Isabelle d'Este, née en 1474, témoigna dès sa plus tendre enfance des dispositions les plus heureuses; on juge si elle fit de rapides progrès sous ses deux précepteurs, Battista Guarino, le fils du célèbre humaniste, et Jacopo Gallino. Dévouée et affectueuse autant qu'elle était sagace et raffinée, elle ne cessa, même après son établissement à Mantoue, de garder un souvenir reconnaissant à ses maîtres, s'occupant de leurs intérêts, leur envoyant des cadeaux petits ou grands, par exemple seize brasses de velours noir et quinze brasses de damas noir. Elle ne comptait que six ans,

*Mantova nei secoli XVI e XVII*. Milan, 1889. — *Architetti, Ingegneri e Matematici in relazione coi Gonzaga*. Gênes, 1889. — *Figuli, Fonditori e Scultori in relazione con la corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII*. Milan, 1890. — Luzio, *I Precettori d'Isabella d'Este*. Ancône, 1887. — V. Cian, *Pietro Bembo e Isabella d'Este Gonzaga* (*Giornale storico*, t. IX, p. 81-136). — Yriarte : *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. I, p. 118 et suiv. — Venturi : *Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 49 et suiv. — La ville de Mantoue comptait alors, d'après Litta, 32 000 habitants, et le petit État tout entier, 128 000.

1. « De votre illustre race il naîtra une femme amie des beaux-arts et des belles-lettres. Je ne pourrais vous dire si elle se distinguera plus par ses grâces et sa beauté que par sa sagesse et sa vertu. C'est la magnanime et libérale Isabelle. » (Chant XIII, str. LIX.)

lorsque ses parents la fiancèrent, en 1480, au jeune Jean-François; trois ans plus tard, ainsi à l'âge de neuf ans, elle échangeait déjà des lettres avec son futur; enfin en 1490, à l'âge de seize ans, elle lui fut unie par un lien indissoluble.

C'était une âme vibrante que la marquise, mais c'était en même temps un esprit des plus fermes : bien différente de l'immense majorité de ses compatriotes, elle donnait un libre cours à de généreuses indignations : lors de l'expédition de Charles VIII, elle afficha hautement sa haine contre les envahisseurs. Tantôt elle éprouvait un délire d'enthousiasme en apprenant la belle résistance opposée à César Borgia par les habitants de Faenza, « qui venaient de sauver — ce sont ses expressions — l'honneur des Italiens (« recoperano l'honore de' Italiani »); tantôt encore, contrainte par son père d'assister au mariage de son frère Alphonse d'Este avec Lucrèce Borgia, elle saluait et embrassait sa belle-sœur avec une vive colère, dissimulée toutefois sous un masque de gaieté. Quelle joie ne dut-elle pas ressentir lorsque son mari lui écrivit, au moment de la mort d'Alexandre VI, pour lui marquer le plus profond mépris pour le défunt, et lui raconter que celui-ci avait vendu son âme au diable lors de son élection, et que l'on avait vu sept démons dans la chambre mortuaire. Dans d'autres circonstances, Isabelle relevait le courage de son maître et seigneur ou redressait ses erreurs : elle refusa net de l'écouter lorsque, tombé au pouvoir de ses ennemis les Vénitiens, il l'adjura de livrer à sa place leur fils comme otage.



Buste en terre cuite du marquis J.-F. Gonzague.
(Musée de Mantoue.)

En tant que protectrice des lettres et des arts, Isabelle brilla entre tous les Mécènes du XVIe siècle par une clairvoyance et par une ardeur également

extraordinaires. Nous l'avons vue entrer dans les détails les plus minutieux au sujet du tableau qu'elle commanda au Pérugin (p. 61). Son activité s'étendait aux plus petites choses comme aux plus grandes : tantôt elle s'occupait d'obtenir par des croisements une race de chats particulièrement belle, tantôt elle faisait recouvrir de velours et de broderies « al mio modo » un chapeau destiné à son époux, afin que ce chapeau fût aussi beau et « galant » que possible[1].

Il serait difficile de découvrir une branche de l'art qui n'eût pas bénéficié de l'ardente curiosité ou des encouragements si suggestifs de la marquise. Tout l'intéressait et la passionnait. Tantôt elle convoitait des mappemondes copiées sur celles de la Bibliothèque du Vatican, tantôt elle se faisait envoyer des majoliques de Venise ou de Faenza. Un des services exécutés pour elle a survécu; il figure en tête des plus belles productions de la céramique italienne; on me saura gré d'en donner ici une rapide esquisse. Ce service, qui prit naissance après la mort de Jean-François, c'est-à-dire après 1519, comprend treize pièces, conservées les unes au British Museum, les autres chez le baron Alphonse de Rothschild, chez M. Spitzer, dans la collection Morosini et au musée de Bologne. Il sort de l'atelier de Niccolò d'Urbin et a pour ornements des scènes religieuses et des scènes mythologiques : les *Hébreux recueillant la manne*, *Apollon poursuivant Daphné*, *Apollon tuant le serpent Python*, la *Dispute d'Apollon et de Marsyas*, etc. La marquise, qui adorait les devises et les emblèmes, y avait fait tracer les mots : « nec spe nec metu — sufficit unum in tenebris, » ou encore l'A et l'Ω[2], et enfin une portée de musique, avec les signes conventionnels : soupir, demi-soupir, quart de soupir.



Médaille d'Isabelle d'Este.
Par Gian Cristoforo Romano.

L'une ou l'autre de ces devises, sculptées sur les plafonds du palais de Mantoue — « la Regia », — nous permet de faire honneur à Isabelle de ces merveilleux soffites en bois, dont la richesse n'a d'égale que la suprême élégance.

Seul peut-être l'atelier de tapisseries, si florissant au temps de la marquise Barbe de Brandebourg, fut-il quelque peu négligé par son héritière.

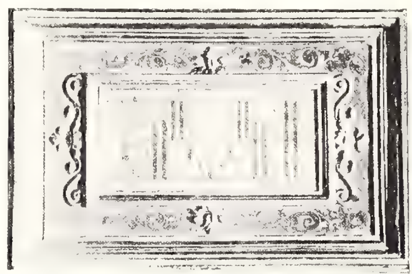
S'agissait-il d'œuvres d'art transcendantes et surtout d'antiquités, la passion de la marquise ne connaissait plus de bornes : elle mettait en œuvre les plus hautes influences et toutes les ruses du génie féminin. Cette passion lui fit même écrire la seule lettre dont elle ait à rougir devant la postérité; mais quel

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 90. — Des lettres publiées par M. Bertolotti dans un petit journal de Mantoue, *il Mendico* (1889, n° 8, p. 6), nous montrent la marquise s'occupant de croisements de chats.

2. Molinier, *Venise*, p. 142-148.

amateur osera lui jeter la première pierre! Ayant appris que César Borgia avait enlevé au duc d'Urbin, son beau-frère, une *Vénus antique* et un *Cupidon*, elle les sollicita de sa courtoisie et vit sa demande couronnée de succès. Ses investigations s'étendaient jusqu'à l'île de Rhodes, où Sabba da Castiglione avait mission de lui acheter des antiques[1].

De nombreux voyages à Vérone, à Venise, à Milan, à Florence, à Rome, la tenaient au courant des nouveautés qui se produisaient dans le monde des lettres et des arts, et la mettaient en relations avec toutes les sommités. A Milan, qu'elle visita souvent entre les années 1498 et 1500, elle s'inspirait des leçons de sa sœur Béatrix d'Este, de son beau-frère Ludovic le More, et de son frère le cardinal Hippolyte; à Rome, où elle fit des stations prolongées entre 1510 et 1513, attirée surtout par le désir de voir son fils, otage au Vatican, elle fut comme la reine de la cour pontificale.



Fragment du plafond du château de Mantoue.

Les conceptions les plus généreuses germaient sans cesse dans cette imagination ardente. Tantôt elle s'occupait de faire élever sur une place de Mantoue une statue au plus glorieux de ses fils, à Virgile; tantôt elle voulut associer dans son « studiolo » — son cabinet de travail — les chefs-d'œuvre de l'École ombrienne et de l'École ferraraise aux chefs-d'œuvre de la Renaissance, représentée à Mantoue même avec un incomparable éclat par Mantegna. Inspiration trois fois heureuse, à laquelle nous devons les quatre pages capitales aujourd'hui exposées au Louvre dans la galerie des Sept Mètres : le *Parnasse* et *Minerve chassant les Vices*, de Mantegna, le *Combat de l'Amour et de la Chasteté* du Pérugin et la *Cour d'Isabelle d'Este* de Lorenzo Costa, ainsi que les deux gouaches du Corrège, également conquises par le Louvre, la *Sagesse victorieuse des Vices* et l'*Homme sensuel*.

Mieux inspirée que son père Hercule, son frère Alphonse et sa belle-sœur Lucrèce Borgia, Isabelle découvrit le secret d'inspirer les artistes et de féconder l'art: ce secret, elle le trouva dans son cœur aimant et dans sa haute intelligence. C'est parce qu'elle se montrait bonne et affectueuse aux artistes, c'est parce qu'elle avait pour l'art le culte le plus ardent, que tant de chefs-d'œuvre surgirent autour d'elle.

Que de titres à notre admiration, à notre gratitude! Et cependant Isabelle possédait au suprême degré une autre qualité infiniment plus rare que l'ardeur

1. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 53, 82. — D'Arco, *delle Arti e degli Artefici in Mantova*, t. II, p. 44. — Article de M. Luzio dans l'*Archivio storico Lombardo*, 1886, fasc. I.

et la libéralité : je veux dire l'art de distinguer de la masse des utilités les hommes véritablement supérieurs. Aucun Mécène de la Renaissance, ni Laurent le Magnifique, ni Ludovic le More, ni Léon X lui-même, ne pouvait se vanter d'avoir compté parmi ses protégés ou ses amis un si grand nombre de littérateurs et d'artistes hors ligne : Alde Manuce, Bembo, qui dès 1501 faisait à la marquise une cour assidue et auquel elle rendit plusieurs fois visite à Vérone, pour étudier son petit cabinet d'antiques, l'Arioste, Paul Jove, Bernardo Tasso, Balthazar Castiglione, Bandello; puis Mantegna, Giovanni Santi, Léonard de Vinci et le Titien, qui peignirent son portrait; le sculpteur-médailleur Cristoforo Romano, qui modela la charmante médaille reproduite ci-dessus; Lorenzo Costa, le Pérugin, Jean Bellin, Raphaël, Jules Romain, Lorenzetto, le Corrège, Sébastien del Piombo, et tant d'autres.

Les lettres de la marquise à Léonard de Vinci nous révèlent le mélange de persévérance et de courtoisie qu'elle savait apporter dans ses entreprises. Il sera intéressant, à ce titre, de les rapporter ici. Le 14 mai 1504, elle charge un de ses agents, fixé à Florence, Angelo del Tovaglia, de tenter, — après bien d'autres, — une démarche auprès du maître inexact entre tous : « Désirant très vivement avoir quelque œuvre de Léonard de Vinci, que nous connaissons, non seulement de réputation, mais personnellement, comme un peintre remarquable, nous lui écrivons dans la lettre ci-jointe de vouloir bien faire pour nous une figure de *Christ enfant* dans sa douzième année. Vous lui présenterez notre missive en ajoutant les commentaires qui vous sembleront les plus propres à le décider; nous le payerons bien, et s'il cherche une excuse dans l'œuvre qu'il a commencée pour la Seigneurie, vous pourrez lui dire que ce sera un délassement qui le reposera de l'*Histoire de la bataille d'Anghiari*. »

En même temps, elle écrit à l'artiste : « Maître Léonard, apprenant que vous êtes fixé à Florence, nous avons conçu l'espoir de réaliser notre désir.... Quand vous vîntes dans ce pays-ci, alors que vous avez fait notre portrait au fusain, vous nous avez promis de nous peindre un jour en couleur; mais comprenant qu'il vous serait difficile d'exécuter votre promesse, puisqu'il faudrait vous transporter ici, nous vous prions de bien vouloir remplir vos engagements envers nous, en remplaçant notre portrait peint par un *Christ enfant*, de douze ans à peu près, c'est-à-dire à l'âge où il disputait dans le Temple, et de l'exécuter avec ce charme et cette suavité qui sont à un si haut degré le caractère de votre art. Si vous accédez à notre désir, en outre du payement, que vous fixerez vous-même, nous vous resterons tellement obligée, que nous ne saurons comment nous acquitter envers vous.... » Quelques mois plus tard, nouvelle épître : « ... Vous m'avez fait répondre par M. Angelo que vous satisferiez de grand cœur à mon désir, mais les nombreuses commandes que vous avez me font craindre que vous n'ayez oublié la nôtre; nous avons donc cru convenable de vous écrire ces quelques mots, vous priant, quand vous serez



Portrait de la Marquise Isabelle d'Este, par Léonard de Vinci.

(Musée du Louvre.)

fatigué de l'Histoire florentine, de vous délasser avec cette petite figure[1]. »

Ces tentatives multiples ont laissé leur trace dans un admirable carton du musée du Louvre, dans lequel M. Yriarte a eu le mérite de reconnaître le premier les traits de l'adorable marquise.

A l'occasion, cependant, la marquise savait formuler des reproches ; s'adressant au Pérugin, qui venait de lui livrer son *Combat de l'Amour et de la Chasteté*, (p. 63), d'une facture si lâchée, elle lui écrivit : « Si votre tableau avait



La Cour de la marquise Isabelle d'Este, par Lorenzo Costa. (Musée du Louvre.)

été fini avec plus de soin, vu qu'il doit faire pendant à ceux de Mantegna, qui sont d'une extrême netteté, il y aurait eu plus d'honneur pour vous et plus de satisfaction pour nous. »

Le « Studiolo » s'enrichit en outre de différentes peintures en camaïeu dues à Mantegna, d'une *Histoire de Léda*, par L. Costa, etc.

La Grotte, contiguë au cabinet, contenait un choix de statues, de bustes et de bas-reliefs, soit en marbre, soit en bronze : un *Cupidon dormant sur une peau de lion*, attribué à Praxitèle, le *Cupidon endormi* de Michel-Ange, une *Cléopâtre*, des bustes d'empereurs, une statue de *Vénus*, une statue de *Léda*, toutes deux modernes, un *Cupidon tenant l'arc*, un *Mars*, un *Laocoon* moderne, divers bronzes, un *Apollon*, un groupe d'*Hercule et Antée*, un *Mercure apprenant à lire*

1. Ch. Yriarte : *Gazette des Beaux-Arts*, 1888, t. I, p. 118 et suiv.

*à Cupidon*, un *Laocoon*, une *Victoire*, un *Apollon avec la lyre*, un *Neptune avec le trident*, un *Satyre agenouillé avec un escargot à la main*. D'après une inscription tracée sur le cortile faisant partie de ce corps de bâtiment, la marquise y faisait travailler en 1522 encore[1].

Dans sa passion pour les antiques, Isabelle se rencontrait avec différents membres de la famille des Gonzague. Avant qu'elle ne vînt s'établir à Mantoue, le cardinal François († 1483) avait pris à tâche de réunir une précieuse suite de bronzes et de pierres gravées, en s'inspirant des leçons du pape Paul II, ainsi que de celles de Mantegna. Malheureusement, à sa mort, il fallut tout vendre pour payer ses dettes: camées et intailles allèrent enrichir le cabinet, déjà unique en son genre, de Laurent le Magnifique[2]. Le frère de François, Louis Gonzague († 1511), forma de son côté un riche cabinet d'antiques, ainsi que de moulages, dans le palais de Gazzuolo (aujourd'hui détruit), qu'il avait fait construire par son favori, Hermès Flavius de Padoue, et où il donnait de si brillantes représentations théâtrales[3]. Louis, ainsi que son parent, Jean-François Gonzague, seigneur de Bozzolo (1443-1496), employait l'habile sculpteur mantouan l'Antico à reproduire en bronze des statues antiques.

Ce qui donne en effet à la cour de Mantoue sa physionomie particulière, c'est ce goût épuré, et je ne crains pas d'ajouter, ce goût fécondé, inspiré, par une étude assidue de l'art classique, par les leçons de l'incomparable dessinateur Mantegna. Tout y tourne autour de l'antiquité : les sujets comme le style. Je citerai entre vingt exemples la masse de marbres ou de bronzes, sculptés ou fondus d'après les modèles grecs et romains.

Le goût exquis et les ardeurs généreuses même d'une Isabelle d'Este étaient impuissants à provoquer chez ses sujets ces vocations que le hasard prodigue souvent dans les milieux les moins bien préparés, ou plutôt ces vocations ne s'affirmèrent que chez la génération suivante. Pour la période qui comprend le règne de Frédéric et de Jean-François Gonzague, si Mantoue donna aux lettres et à la philosophie deux noms aussi éclatants que Balthazar Castiglione et Pierre Pomponace, la phalange d'artistes groupés dans la capitale du petit marquisat se composait surtout d'étrangers. C'étaient d'abord les deux têtes de colonne de la cour du marquis Louis III et de la marquise Barbe de Brandebourg, l'architecte florentin Luca Fancelli et Andrea Mantegna, l'inquiet et sublime peintre padouan, dont la présence suffisait pour faire de Mantoue un foyer de lumières. Isabelle eut l'honneur de présider à l'achèvement de l'im-

1. D'Arco, *delle Arti e degli Artefici in Mantova*, t. II, p. 134-135. — Cf. *le Cabinet de l'Amateur* d'E. Piot, 1845-1846, t. IV, p. 375-380. — *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, p. 65-657.

2. *Les Arts à la cour des Papes*, t. III, p. 45, 279. — *Le Musée du Capitole*, extr. de la *Revue archéologique*, p. 8-10; Paris, 1882. — *Les Collections des Médicis au XV^e^ siècle*, p. 105, 106.

3. D'Arco, *delle Arti e degli Artefici in Mantova*, t. II, p. 197. — U. Rossi, *i Medaglisti del Rinascimento*.

mortel chef-d'œuvre du maître, le *Triomphe de Jules César*, qui fut terminé en 1492 pour le théâtre de la cour : elle lui commanda en outre, en 1497, par une de ces inspirations généreuses dont elle avait le secret, un projet de statue pour Virgile ; le poète napolitain Pontano devait composer l'inscription. Mantegna, qui n'était que peintre, non sculpteur, lui soumit le dessin, assez raide et malencontreux, qui se trouve aujourd'hui au Louvre, et l'affaire en resta là.

Étant données des âmes aussi vibrantes, la lutte grandiose dans laquelle le marquis Jean-François eut l'honneur de commander l'armée italienne, la bataille de Fornoue, ne pouvait manquer d'avoir son contre-coup dans l'art. Pour perpétuer le souvenir de sa prétendue victoire (on sait que ce fut au contraire une défaite bien avérée), le marquis fit édifier à Mantoue une église à laquelle il donna le nom de « Madonna della Vittoria », et pour décorer ce sanctuaire il chargea Mantegna de peindre, à titre d'ex-voto, le tableau célèbre que l'on admire aujourd'hui au Louvre. Un Juif, qui avait fait enlever de sa maison une image de la Vierge, dut céder le terrain sur lequel s'éleva l'église votive et paya en outre une amende de 110 ducats, destinée à couvrir en partie les honoraires du peintre. Le tableau fut solennellement mis en place le jour anniversaire de la bataille, le 6 juillet 1496.



Médaille d'Alexander Etruscus.
Par Hermès Flavius.

Autour du glorieux vétéran Mantegna vinrent se grouper, pour des périodes plus ou moins longues, Lorenzo Costa de Ferrare, l'auteur d'un des tableaux du « Studiolo » ; Francesco Monsignori de Vérone († 1519), qui travailla beaucoup pour la cour, et qui fut notamment employé à la décoration du palais de Marmirolo ; Giovanni Santi, le père de Raphaël, qui fit le portrait de la marquise à l'âge de dix-huit ans. Quelques peintres du cru, imitateurs d'Andrea Mantegna, dont ils tempéraient parfois la sécheresse en s'inspirant des Vénitiens, pourvoyaient aux travaux courants. C'étaient d'abord Francesco Mantegna, le fils d'Andrea, puis Simone Ferri, qui décora en 1517 le palais de Pietole, le pays natal de Virgile ; Lorenzo Leonbruno, employé à partir de 1511 par le marquis, etc.

L'encouragement des sculpteurs et médailleurs formait chez la marquise l'objet d'une sollicitude particulière, dans laquelle son goût pour l'antiquité classique entrait, à coup sûr, pour une grande part. Cristoforo Romano modela sa médaille, Bartolommeo Melioli (1448-1514) grava les monnaies de l'atelier mantouan, de même que Gian Marco Cavalli (né à Viadana, près de Mantoue), qui exécuta en outre pour la cour divers ouvrages de sculpture et d'orfèvrerie. Cet artiste passe pour être l'auteur du buste placé sur le tombeau de Mantegna.

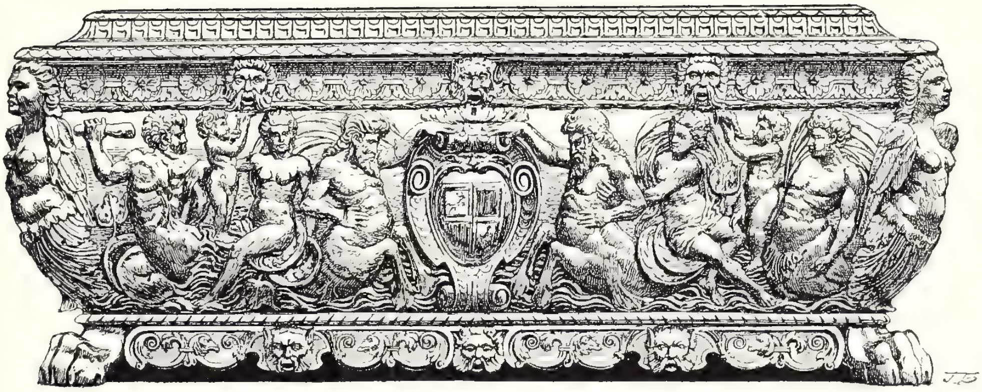
Un autre sculpteur-médailleur, Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, surnommé l'Antico († 1528), fondit des médailles pour différents membres de la famille de Gonzague, et reproduisit, restaura ou expertisa un certain nombre d'antiques pour la marquise. Enfin le Padouan Hermès Flavius de Bonis, familier de l'évêque Louis, et architecte habile (il construisit, on l'a vu, le palais de Gazzuolo), s'immortalisa par la belle médaille d' « Alexander Etruscus, adolescentiæ princeps[1] ».

La marquise Isabelle, ce génie tutélaire de la Renaissance, avança en âge sans vieillir. Elle mourut en 1539, toujours accessible aux progrès nouveaux, admirant le beau d'où qu'il vînt, et ayant assez vécu pour applaudir encore aux triomphes de Raphaël, du Corrège et du Titien.

1. U. Rossi, *i Medaglisti del Rinascimento alla corte di Mantova.*



Fragment du plafond du château de Mantoue.



Coffre de mariage du XVIᵉ siècle.

# CHAPITRE IV

VENISE ET LA VÉNÉTIE. — PADOUE ET VÉRONE. — MILAN ET LA LOMBARDIE. — LE PIÉMONT ET GÊNES.

ans le nord de l'Italie, Venise, si longtemps stationnaire, Venise si longtemps inféodée, soit à la tradition byzantine, soit à la tradition gothique, prend son admirable essor intellectuel au moment même où les progrès des Turcs, les découvertes des Portugais et des Espagnols, la Ligue de Cambrai, portaient le coup le plus sensible à sa puissance politique et à sa prospérité commerciale [1].

Dans une des plus belles pages de son admirable *Voyage en Italie*, M. Taine nous a donné la clef de cette apparente contradiction : « En tout temps et en tout pays, dit-il, ce qui suscite les œuvres d'art, c'est un certain état complexe et mixte qui se rencontre dans l'âme lorsqu'elle est située entre deux époques et partagée entre deux ordres de sentiments : elle est en train de quitter le goût du grand pour le goût de l'agréable; mais en passant de l'un à l'autre elle les réunit tous les deux. Il faut qu'elle ait encore le goût du grand, c'est-

1. BIBL. : T. I, p. 162. — Molmenti, *la Storia di Venezia nella vita privata*. Turin, 1880. — Le même, *la Dogaressa di Venezia*, 2ᵉ édit. Turin, 1887. — Bertolotti, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI, XVII*. Venise, 1884. — E. Molinier, *Venise, ses Arts décoratifs et ses Collections*. Paris, 1889.

à-dire des formes nobles et des passions énergiques, sans quoi ses œuvres d'art ne seraient que jolies. Il faut qu'elle ait déjà le goût de l'agréable, c'est-à-dire le besoin du plaisir et le souci de l'ornement, sans quoi elle s'occuperait à des actions et ne s'amuserait pas à des œuvres d'art. C'est pourquoi on ne voit naître la passagère et précieuse fleur qu'au confluent de deux âges, entre les mœurs héroïques et les mœurs épicuriennes, au moment où l'homme, achevant quelque pénible et longue œuvre de guerre, de fondation ou de découverte, commence à se reposer, regarde autour de lui et songe à décorer pour son agrément la grande bâtisse nue dont ses mains ont posé les assises et édifié les murs. Auparavant c'eût été trop tôt : il était tout entier à l'effort et ne songeait pas à la jouissance; un peu après, ce serait trop tard : il ne songe qu'à la jouissance, et ne conçoit plus l'effort. Entre les deux se trouve un moment unique, plus ou moins long suivant que la transformation de l'âme est plus ou moins prompte, et dans lequel les hommes, encore forts, impétueux, capables d'émotions sublimes et d'initiative hardie, laissent se relâcher leur volonté tendue pour égayer magnifiquement leur esprit et leurs sens[1]. »



Médaille d'Alde Manuce.
Par un anonyme italien.

L'art ne fut pas seul à profiter de l'expansion intellectuelle qui succéda enfin à la trop exclusive préoccupation de la grandeur politique et de la prospérité commerciale : Venise, naguère réfractaire aux humanités (voy. t. I, p. 164), se transforme soudain en un foyer radieux; Bembo, que l'on a appelé le plus grand parmi les littérateurs médiocres du XVI[e] siècle, et Navagero, l'élégant imitateur de Catulle, y voient le jour, le premier en 1470, le second en 1483; Ermolao Barbaro, Alde Manuce et Pierre l'Arétin y trouvent l'hospitalité. Mais ici même, chez cette race de marchands, le mouvement littéraire se rattache à des entreprises industrielles : c'est parce que Venise était devenue le centre de l'imprimerie et de la librairie italiennes, que les poètes et les savants prospéraient si facilement à côté de leurs éditeurs. Quelques chiffres pour donner une idée de l'importance de l'industrie du papier à Venise : de 1491 à 1500, on y imprima 1491 ouvrages, contre 460 imprimés à Rome, 228 imprimés à Milan, et 179 seulement imprimés à Florence. Quoique, pendant la décade suivante, Venise eut à traverser les plus dures épreuves, elle maintint sa supériorité numérique. De 1501 à 1510 elle publia 536 ouvrages, contre 99 imprimés à Milan, 47 à Florence et 41 seulement à Rome. Enfin, et là réside à proprement parler l'importance capitale de la typographie vénitienne, elle se

1. *Voyage en Italie*, t. II, p. 320-321.

consacra spécialement à la propagande des ouvrages grecs, ces ouvrages si rares qu'à peine avant 1495 on comptait en Italie une dizaine de volumes imprimés [1].

L'homme supérieur en qui s'incarna l'essor de la typographie vénitienne était un Florentin, Alde Manuce (1447-1515), qui, suivi en cela par les Estienne, joignait à une érudition admirable les idées les plus pratiques : en substituant aux lourds in-folio les in-octavo portatifs, il opéra une révolution presque aussi profonde que celle à laquelle Gutenberg a attaché son nom. Il inventa en outre les caractères dits italiques et fit exécuter les plus belles illustrations que l'on eût encore vues, celles du *Songe de Polyphile.*



Gravure tirée du Songe de Polyphile
(imprimé à Venise en 1499 par Alde Manuce).

Pour l'assister dans la tâche colossale à laquelle il s'était dévoué, Alde créa la fameuse Académie grecque, c'est-à-dire, non pas une institution purement honorifique et contemplative, mais une académie de travailleurs, avec une constitution éminemment pratique : un président (Alde), un instigateur, qui était en même temps chef de la tribu des lecteurs, un chet des correcteurs. Relevons quelques dispositions curieuses : il était défendu de converser autrement qu'en langue grecque; que si quelqu'un, ajoute le règlement également rédigé en grec, s'exprime différemment, soit à dessein, soit par inadvertance, il payera comme amende une petite pièce d'argent; l'argent des amendes compté, s'il suffit à la dépense d'un banquet, sera remis dans les mains d'Alde, qui avec cette somme devra traiter ses confrères, non comme des imprimeurs, mais comme il convient de traiter des hommes qui déjà réalisent le beau rêve d'une nouvelle Académie, et l'ont instituée à la manière de Platon. Cette Académie, en faveur de laquelle Alde sollicita, mais vainement, un diplôme impérial, avait surtout eu pour but de seconder l'éminent philologue-imprimeur dans la revision de ses éditions : grâce au concours

1. Hallam, *Introduction to the Literature of Europe*, édit de 1839, t. 1, p. 200. — Firmin-Didot, *Alde Manuce*, p. 45.

de ses confrères, Alde put faire paraître chaque mois un volume tiré à mille exemplaires [1].

Deux cardinaux, Jérôme Aleander et Pierre Bembo, puis Demetrius Chalcondylas, Erasme, Fra Giocondo, Jean Lascaris, Marc Musurus, Navagero, Sabellico, Marino Sanudo le jeune, etc., firent partie de l'Académie aldine.



Portrait du doge L. Loredano, par Jean Bellin.
(Galerie nationale de Londres.)

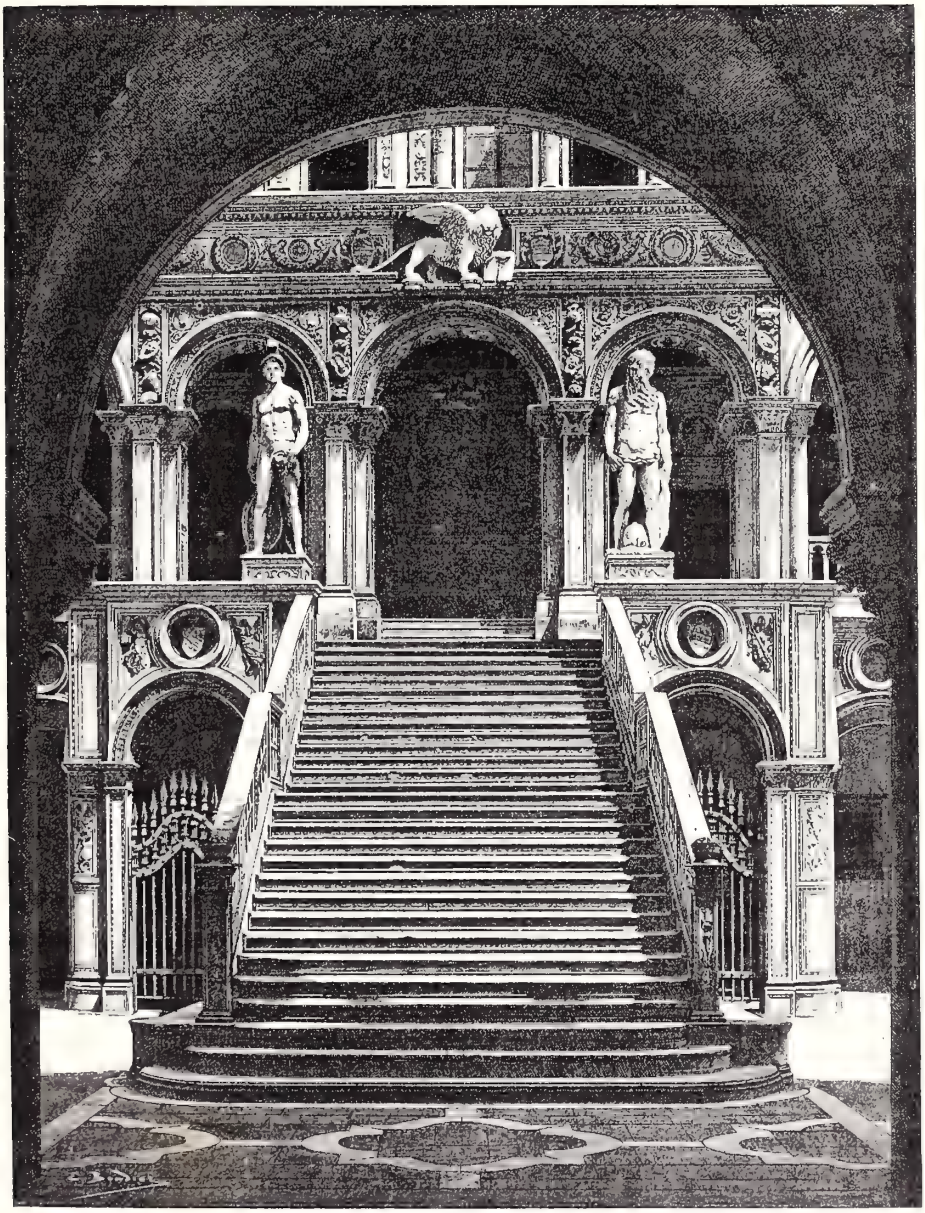
Les trente dernières années du XV^e^ siècle et les vingt premières du XVI^e^ correspondent dans la cité des Doges, comme dans la plupart des capitales italiennes en retard, à une floraison sans pareille; mais sur ce point Venise partagea son privilège avec Rome et Milan. Combien le destin ne la favorisa-t-il pas davantage en prolongeant sa vitalité jusqu'à l'extrême limite de la Renaissance, en donnant pour successeurs aux Vivarini, aux Crivelli, aux Antonello de Messine, aux Bellini, aux Carpaccio, aux Cima, aux Vincenzo Catena, aux Marco Marziale, aux Basaiti, aux Giorgione, aux Titien, aux Sebastiano del Piombo, aux Leopardi, aux Riccio et aux Lombardi, des peintres, des architectes, des sculpteurs, tels que les Palma, Paul Véronèse, le Tintoret, Sansovino, Vittoria, sans compter l'essaim merveilleux des artistes qui façonnèrent le verre, le bronze, le fer, le bois, le cuir, avec un éclat inconnu jusqu'alors!

Pendant cette période l'art vénitien, fidèle à ses origines orientales, achève de se développer dans le sens de la couleur et de la richesse, avec cette différence pourtant qu'il substitue à la raideur byzantine une liberté illimitée. Ses

1. Didot, *Alde Manuce*, p. 147-152, 435-470.

églises, ses palais, ses sculptures, ses peintures, tout forme comme un défi porté à la rigueur et à la sécheresse des Florentins.

Après avoir été si longtemps réduits à invoquer le concours des artistes de la



L'Escalier des Géants, au Palais des Doges à Venise.

terre ferme, les Vénitiens purent enfin prendre l'offensive aux approches du siècle nouveau. Jean Bellin, le véritable fondateur de la gloire artistique de sa patrie, travailla pour le marquis de Mantoue et le duc de Ferrare; Jacopo di Barbarj devint le peintre attitré de Marguerite d'Autriche, gouvernante des

Pays-Bas; Sebastiano del Piombo fit à Rome la brillante fortune que l'on sait. Signalons, puisque nous parlons des États pontificaux, la colonie de peintres, de médailleurs, de graveurs en pierres dures, d'orfèvres, originaires des Lagunes et fixés à Rome, pour ne point parler de leurs quasi-compatriotes nés sur la terre ferme : Lorenzo Lotto, qui eut l'honneur d'être invité par Jules II à peindre au Vatican, Jean d'Udine, le collaborateur de Raphaël, le médailleur Camelio, etc.

Dans cet intervalle, le gouvernement vénitien, toujours si jaloux d'ajouter encore à la magnificence de la cité, multiplia les constructions, les embellissements, les fêtes. Si une série de doges (Niccolò Tron, 1471-1473; Niccolò Marcello, 1473-1474; Pietro Mocenigo, 1474-1477; Andrea Vendramini, 1477-1478; Marco Barbarigo, 1485-1486) ne firent que passer sur le trône ducal, trois du moins de ces dignitaires (Giovanni Mocenigo, 1478-1485, Agostino Barbarigo, 1486-1501, et Leonardo Loredano, 1501-1521[1]) eurent le loisir d'imprimer à l'art une direction nouvelle et d'opposer aux monuments du luxe oriental, tels qu'ils s'incarnaient dans la basilique de Saint-Marc, les libres créations de la Renaissance.

L'achèvement du Palais ducal, avec des morceaux tels que l'Escalier des Géants, la continuation de la série de fresques de la grande salle du Conseil, l'érection de la statue équestre du Colleone (1479-1496), la construction des « Procuratie vecchie » (1496-1517), la reconstruction du pont du Rialto (1514), voilà quelques-unes des entreprises les plus saillantes auxquelles ces trois doges attachèrent leur nom.

Dans le domaine de l'architecture religieuse, nous avons à enregistrer la construction de la « Scuola di San Marco » (1490), de la « Scuola della Misericordia » (1508), l'achèvement de San Zaccaria (1515), puis toute une série de travaux entrepris dans la basilique de Saint-Marc, entre autres la construction de la chapelle Zeno (1503-1521).

De même que Rome, Venise abritait une foule de colonies étrangères, qui rivalisèrent plus d'une fois en luxe avec leurs hôtes. Les Allemands et Flamands firent reconstruire en 1506 par leur compatriote, maître Hieronymus, leur entrepôt, le célèbre « Fondaco dei Tedeschi » (aujourd'hui la Douane). Ils confièrent à Albert Dürer le retable destiné à leur chapelle, *le Rosaire* (aujourd'hui à Prague), et au Titien les fresques de la façade.

Parmi les Mécènes, une figure éclipse toutes les autres, celle du cardinal Domenico Grimani (né à Venise en 1461, fait cardinal en 1493, patriarche d'Aquilée en 1498, mort à Rome en 1523)[2]. Ce prélat illustre, dont le père,

1. La physionomie de Loredano nous est connue par des médailles, par un très beau bas-relief du Palais ducal (gravé dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 321), et enfin par un portrait de la National Gallery de Londres, dû au pinceau de Jean Bellin.

2. Bibl. : *Notizia d'Opere di disegno*, édit. Morelli; Bassano, 1800; p. 75, 215 et suiv. — *Raphaël; sa vie, son œuvre et son temps*, p. 287-288, 604.

Antonio Grimani, fut doge de 1521 à 1523, chérissait également les lettres et les arts. Lié avec Politien, Pic de la Mirandole, Érasme, il entretenait d'autre part des relations avec des artistes tels que Michel-Ange et Raphaël. Pendant son long séjour à Rome, il avait réuni au palais de Saint-Marc ou palais de Venise un musée d'antiques qui n'avait de rival que ceux du Capitole et du Vatican. Par une inspiration véritablement généreuse, il légua à sa ville natale, si pauvre jusqu'alors en antiquités classiques, sa superbe collection de statues, de bustes d'empereurs et de bas-reliefs, qui forma ainsi le premier noyau du Musée de Saint-Marc. Sa bibliothèque, riche de 8000 volumes, échut elle aussi à Venise. Sa galerie de tableaux marchait de pair avec ses autres collections. Le fin connaisseur qui avait nom Marc-Antonio Michiel y signalait, en 1521, une série de peintures de Memling (on reconnaît bien le Vénitien à cette prédilection pour les Flamands !), de Jérôme Bosch, de Patenier, d'Albert van Ouwater, de Jacopo de' Barbarj, d'Albert Dürer, de Gérard Horebout, puis le fameux Bréviaire Grimani, le carton de la *Conversion de saint Paul*, de Raphaël, etc.



Médaille du cardinal Grimani.
Par V. Camelio.

Les neveux du cardinal Grimani héritèrent de ces nobles traditions ; nous aurons l'occasion, dans notre troisième volume, de signaler les services qu'ils rendirent à l'art.

Si Marc-Antonio Michiel (né vers 1486, mort vers 1552) n'a pas été un Mécène aussi magnifique que son compatriote le cardinal Grimani, il a du moins égalé, voire surpassé en pénétration et en délicatesse les plus fins amateurs de ce siècle clairvoyant entre tous. Partageant son temps entre les charges publiques et l'étude, il décrivit la ville et le territoire de Bergame, commenta la Chronique de Dandolo, réunit les notes les plus précieuses sur l'histoire des arts à Rome, à Naples, et surtout dans le nord de l'Italie. Une partie de ses notes a été publiée en 1800 par l'abbé Morelli, sans nom d'auteur, sous le titre de *Notizia d'Opere di disegno... esistenti in Padova*, *Cremona*, *Milano*, *Pavia*, *Bergamo*, *Crema e Venezia* (réédité en 1884 par M. Frizzoni, et en 1887 par M. Frimmel) ; elle a été revendiquée en faveur de Michiel par Cicogna, dans un mémoire des plus instructifs, où cet éminent érudit vénitien a en même temps fait connaître dans tous ses détails la biographie de son héros[1]. Ce qui distingue Michiel, c'est l'alliance du goût le plus sûr avec la tolérance la plus large : il admire au même titre les Flamands et les Florentins, les créations de l'architecture nouvelle et les antiques.

A quelque distance de Venise, la plus illustre de ses concitoyennes, Catherine

1. *Memorie dell' Istituto veneto*, t. IX, p. 354-425.

Cornaro, l'ancienne reine de Chypre, faisait de son château d'Asolo un asile des Muses.

Nous aurons à montrer, dans les sections consacrées aux différents arts, comment l'architecture, avec les Lombardi et les Riccio, comment la sculpture, avec les mêmes dynasties d'artistes, auxquels se joignit Alessandro Leopardi, comment enfin la peinture, grâce surtout aux efforts de Giovanni Bellini, parvinrent à s'affranchir de l'influence byzantine, si singulièrement tenace (en 1506 encore, on choisit le type le plus archaïque pour la figure du Christ destinée à être incrustée en mosaïque dans l'abside de Saint-Marc), et à réaliser un idéal qui, s'il avait encore la fermeté propre aux Primitifs, n'avait du moins plus de raideur, ni de dureté.

Constatons seulement ici que pendant ce radieux printemps, qui dura de 1470 à 1520 environ, l'École vénitienne l'emportait déjà infiniment sur l'École florentine par la souplesse, la couleur et la suavité. L'ordonnance de ses palais avait quelque chose de plus mouvementé et de plus brillant; ses sculptures, sans égaler le pathétique de celles de Michel-Ange, avaient un tour libre et une grâce naturelle; ses peintures enfin ravissaient par leur faire large et moelleux, et par une chaleur absolument inconnue aux Florentins. Un rejeton nouveau avait poussé sur l'arbre déjà si riche de l'art italien; un nouveau fleuron était venu enrichir sa couronne.

L'Istrie, la Dalmatie, puis l'Esclavonie, qui, sans appartenir aux Vénitiens, subissait leur influence, les îles de Chio, de Chypre, de Rhodes, de Crète, etc., ne laissèrent pas de prendre part à ce grand tournoi.

Aux deux Laurana, au médailleur Paul de Raguse, aux peintres Gregorio Schiavone, Carpaccio et Battista, cités dans notre précédent volume (p. 174), à Domenico di Capo d'Istria, l'architecte du petit temple de Vicovaro, et au sculpteur Giovanni Dalmata, firent suite Andrea Schiavone, élève du Titien, dom Giulio Clovio, le célèbre miniaturiste, né en Croatie, Alessandro Cesati, habile médailleur et graveur en pierres dures, surnommé « il Grecchetto » parce qu'il avait Chypre pour patrie. Le peintre vénitien Marco Basaiti semble aussi avoir été d'origine grecque. De temps en temps les artistes italiens faisaient à leur tour des incursions dans ces régions. Le mystérieux sculpteur Michelagnolo de Sienne travailla longtemps, au dire de Vasari, en Esclavonie, « avec d'autres sculpteurs excellents ». Capo d'Istria s'enrichit de peintures dues à Carpaccio et à Cima da Conegliano. Mais ce sont surtout les ingénieurs militaires qui laissèrent dans les possessions vénitiennes de l'Adriatique et de la Méditerranée des traces de leur science : Michele San Micheli fortifia les îles de Chypre et de Crète, et G.-G. San Micheli la ville de Zara.

Au nord de Venise, le Frioul, naguère si rude et si inculte (t. I, p. 174),



HÉLIOG. DUJARDIN — HACHETTE & Cie

La Réception des Ambassadeurs, Scènes de l'Histoire de Sainte-Ursule, par Carpaccio
(Académie des Beaux-Arts de Venise)

s'associa avec ardeur à l'essor de l'École vénitienne et lui envoya les plus brillantes recrues. D'Udine sortirent Jean, l'élève favori de Raphaël et le décorateur hors ligne, puis Pellegrino da San Daniele († 1547); de Pordenone, Giovanni Antonio Licinio (1484-1539), surnommé « il Pordenone », et enfin, de Cadore, le grand Titien.

A Trévise[1], le fait le plus saillant est l'apparition d'un groupe de peintres qui conquirent une place distinguée dans les rangs de l'École vénitienne : Vincenzo Catena, les Pennachi (Pier-Maria, 1464-1528; Girolamo, 1497-1544), puis Lorenzo Lotto (né vers 1480) et Paris Bordone (1500-1570).

Malgré le talent de ses concitoyens, Trévise ne cessa de faire appel à des étrangers : tantôt aux Lombardi pour bâtir ses églises et ses palais, ainsi que pour les orner de sculptures; tantôt à Fra Giocondo de Vérone (1509), pour fortifier la ville menacée par l'empereur Maximilien; tantôt à Giovanni Bellini, pour orner de fresques le tombeau d'Onigo, dans l'église San Niccolò; ou encore au Pordenone, pour illustrer les chapelles du dôme.

Vicence, particulièrement éprouvée par les guerres qui désolèrent la Vénétie au début du XVI[e] siècle (elle fut notamment prise et saccagée par les Allemands en 1516), se trouva condamnée à l'effacement et au recueillement. Tout au plus put-elle s'honorer d'avoir produit quelques artistes distingués, l'architecte Tommaso Formentone, qui commença en 1492 le palais municipal de Brescia, et l'architecte Rocco, qui travailla en 1512 à Spello et à Trevi; Valerio Belli, le graveur en pierres dures (1468-1546); Benedetto Montagna, peintre et graveur, fils de Bartolommeo (ce dernier, ainsi qu'il a été expliqué ailleurs, avait pour patrie Orsinovi, non Vicence). Quant à l'architecte illustre auquel cette cité doit le meilleur de sa gloire, Andrea Palladio, il ne peut être mentionné ici que pour la date de sa naissance (1514), non pour ses travaux. Nous le retrouverons quand nous étudierons la dernière évolution de la Renaissance italienne.

Dans les environs de Trévise, Castelfranco entra en scène en donnant à la peinture le Giorgione.

Padoue, l'arche sainte de la Première Renaissance, ne cesse pendant cette seconde période de se montrer digne de son glorieux passé. Malgré les plus dures épreuves (le terrible siège de 1509, pendant lequel Andrea Griffi défendit si vaillamment la ville contre l'empereur Maximilien, puis de nouveau le siège de 1513), lettres et arts y font l'objet d'une culture passionnée. Les Padouans, qui comptaient pour compatriotes des peintres tels que les Bellini et le grand

1. Bibl. : T. I, p. 172-173. — Max Lohde : *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1868, p. 296-298.

Andrea Mantegna, des sculpteurs tels que Bellano ou Vellano et Andrea Briosco ou Riccio, appelaient sans relâche de près et de loin tous ceux que leur signalait la renommée. A Florence ils demandèrent Bertoldo, le dernier survivant de l'École de Donatello (1483), dont l'essai ne fut toutefois pas agréé; de Ferrare ils firent venir Biagio Rossetti, qui construisit la « Loggia del Consiglio », édifice d'une élégance un peu facile; Vérone leur prêta Falconetto, l'architecte du palais Giustiniani; Venise, le Titien et une foule d'autres maîtres éminents. Fidèle aux leçons de Donatello, leur cité fut avec Vérone, pendant toute cette période, la grande pépinière des fondeurs de bronze : statuettes, encriers, mortiers, presse-papiers, sonnettes historiées, sortaient par milliers de ses ateliers. Mais le contact avec les Florentins avait ses inconvénients comme ses avantages : il communiquait une certaine sécheresse et une certaine dureté. Les Vénitiens les premiers réussirent à substituer à ces défauts la souplesse et la suavité, mais en sacrifiant les grandes lignes et comme les arêtes de la statuaire.

L'embellissement du sanctuaire le plus vénéré de la Haute-Italie, la basilique de Saint-Antoine, « il Santo » tout court, comme l'appelait la dévotion populaire, tel fut, au début du XVI^e^ siècle, comme au XV^e^ et au XIV^e^, le but que les Padouans proposèrent à leurs efforts. Ils commandèrent les fresques ou les retables à une légion de peintres en renom : les Bellini, Pietro Calzetta, Jacopo da Montagnana, Matteo del Pozzo de Venise, Bartolommeo Montagna, Antonio Minello, Domenico Campagnola, et finalement au Titien, qui peignit vers 1511 ses fameuses *Scènes de l'Histoire de Saint Antoine*, dans la « Scuola del Santo ». Les sculptures — des bronzes principalement — furent confiées à Bellano ou Vellano, à Antonio Lombardo (1505), à Andrea Riccio, qui livra en 1507 divers bas-reliefs, avec des scènes de l'Ancien Testament, et en 1515 son chef-d'œuvre, le fameux candélabre, et qui exécuta vers 1517 le tombeau de l'archevêque Trombetta. D'autres bas-reliefs ou statues sortirent de l'atelier de Tullio Lombardo (1501-1525), de Giovanni Minello, de Giovanni Giorgi, surnommé Pyrgotele. Quant aux boiseries, sculptées et incrustées, du chœur et de la sacristie, elles étaient l'œuvre de Lorenzo et Cristoforo Canozzi de Lendinara, et du gendre de l'un d'eux, Pietro Antonio dell' Abà de Modène. Ces incrustations — dont une partie avait été faite sur les dessins du Squarcione — provoquèrent une véritable explosion d'enthousiasme chez les contemporains : un Sicilien du nom de Colacio imprima en 1486 à Venise un opuscule où il compara leurs auteurs à Parrhasius, à Phidias et à Apelle. Le chœur a perdu son merveilleux revêtement; mais la sacristie a conservé le sien, refait sur les modèles anciens.

Nous devons signaler encore à Padoue la présence d'une dynastie d'habiles graveurs, les Campagnola, et surtout de Giulio Campagnola, qui, tout en s'inspirant de Mantegna, mania le burin avec une souplesse et une suavité qui n'avaient rien à envier à la lithographie (voy. ci-dessus, p. 4).

Un autre art, la céramique, ne prit son essor que beaucoup plus tard, vers le milieu du XVI[e] siècle[1].

Padoue comptait dès lors de nombreux cabinets d'antiques : celui du philosophe Leonico Tomeo (nommé professeur à l'Université en 1497, mort en 1531) se recommandait par quelques morceaux de premier ordre : un buste de *Bacchus*, plus grand que nature, et un *Paysage avec des pêcheurs*, par van Eyck, le portrait de Tomeo par Jean Bellin, un bas-relief antique avec *Deux Centaures et une Faunesse* (aujourd'hui au Palais ducal de Venise), ainsi qu'un riche choix de statuettes, de bustes et de bas-reliefs.

Le cabinet de Bembo, qui finit ses jours à Padoue, ne devait pas tarder à éclipser toutes les autres collections padouanes; mais, à l'époque où s'arrête notre esquisse, Bembo n'avait pas encore quitté Rome.

On rencontrait à Padoue mieux encore que des antiquaires, des sages mettant en pratique la philosophie de l'antiquité : tel ce Luigi Cornaro († 1565), l'auteur de *la Vita sobria*, qui se piquait d'exceller dans l'architecture, qui garda Falconetto pendant vingt et un ans dans sa maison, et qui devint centenaire, grâce à sa remarquable hygiène[2].

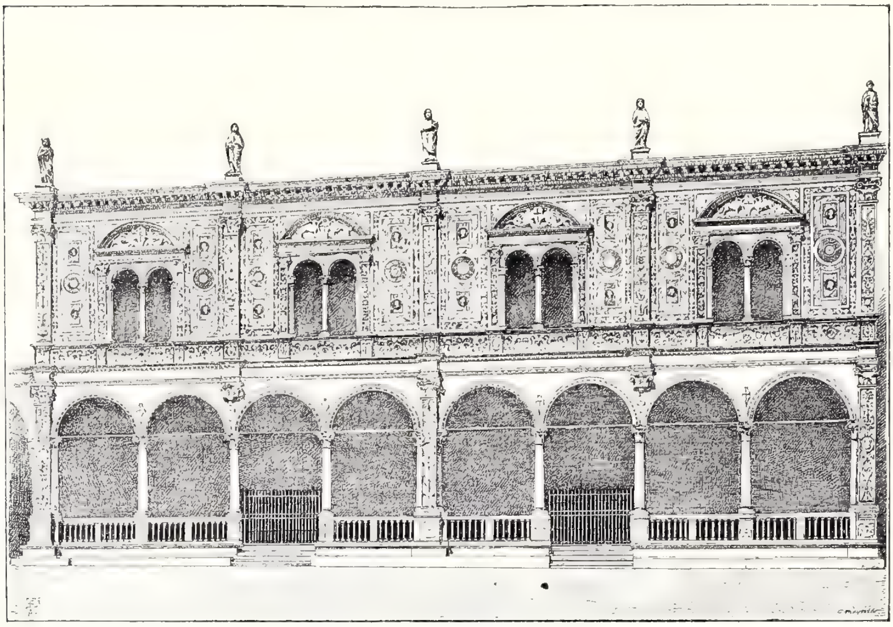
De même que pendant la première partie de la Renaissance, Vérone (t. I, p. 173-174) produisit plus d'artistes que d'œuvres d'art. Les calamités qui fondirent sur cette noble et malheureuse cité expliquent son inaction dans le domaine contemplatif. Elle fut, de longues années durant, de 1509 à 1517, occupée par les troupes de l'Empereur et assiégée dans l'intervalle par les Français et les Vénitiens : la nature continuait à lui prodiguer ses dons, un sang généreux, une imagination vive, mais la fortune l'empêchait d'en tirer parti. Dans la science et la littérature, nous avons à relever le nom de Fracastor; dans l'architecture, les noms de Fra Giocondo, de Michele San Micheli (1484-1549), de G. M. Falconetto, tous trois champions ardents de l'antiquité, puis des Brugnoli; dans la peinture, ceux de Liberale, des Bonifazio, des del Moro, des Moroni, de Torbido, de Monsignori, de G. F. Caroto, peintre et médailleur, en attendant l'avènement de Paul Véronèse; la gravure en pierres dures s'enorgueillit de maîtres tels que Matteo del Nassaro et Niccolò Davanzo; la sculpture en bois et la marqueterie, de Fra Giovanni; l'art du médailleur, de Pomedello et de Giulio della Torre; la gravure enfin, de Caraglio.

Peu ou point de Mécènes dans cette cité si durement éprouvée : seul l'évêque Louis de Canossa, l'ami de Raphaël, tint à honneur de conquérir une toile du maître, la *Perle*, aujourd'hui au musée de Madrid.

1. Erculei, *Roma. Museo artistico-industriale.... IV Esposizione, 1889 : Arte ceramica e vetraria.* Rome, 1889; p. 112.

2. Burckhardt, *Die Cultur der Renaissance. — Geschichte der Renaissance in Italien*, 2[e] édit., p. 16.

Le petit nombre d'ouvrages qui ont pris naissance à la fin du xv^e^ et au commencement du xvi^e^ siècle est cependant marqué au bon coin. Signalons au premier rang le chef-d'œuvre de Fra Giocondo, le « Palazzo del Consiglio », avec sa façade d'une suprême richesse, surmontée des statues de cinq Véronais célèbres. A la cathédrale, l'autel de Sainte-Agathe, aux ornements aussi frais qu'élégants, s'impose également à notre admiration. San Fermo Maggiore s'honore de posséder le tombeau des della Torre, enrichi par Andrea Riccio de bas-reliefs en bronze, dont quelques-uns ont été jugés dignes de prendre place



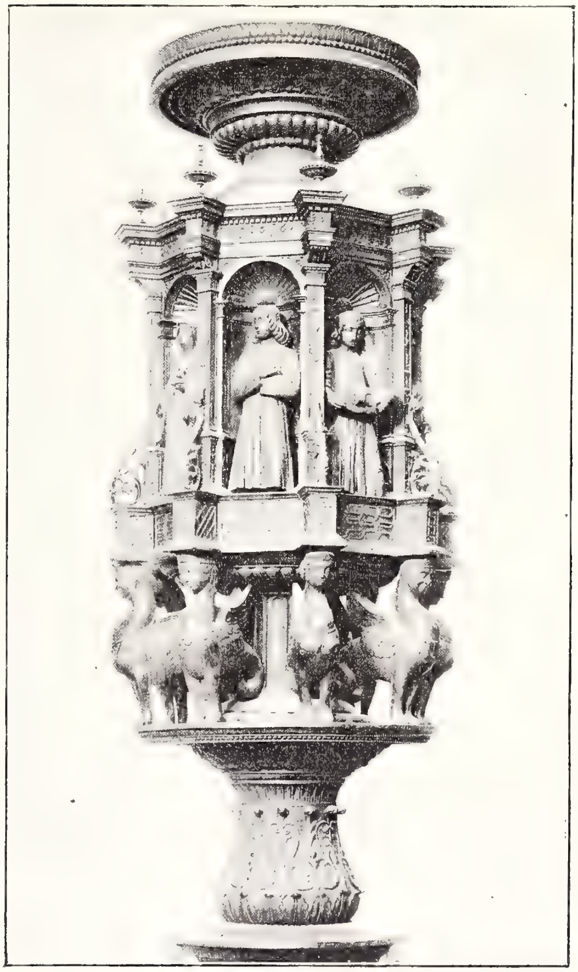
Le « Palazzo del Consiglio » de Vérone, par Fra Giocondo.

au Louvre (voy. les gravures des pages 120-121). Enfin Santa Maria in Organo doit à Fra Giovanni de Vérone ses admirables marqueteries et sculptures en bois, son candélabre, ses stalles au profil à la fois souple et sévère, aux transitions d'une aisance parfaite, ses vues de villes idéales, d'une si riche ordonnance, ses rinceaux d'un galbe irréprochable.

En quittant le territoire vénitien pour pénétrer en Lombardie, on est avant tout frappé de la vitalité de ces populations, longtemps comme engourdies, de la multiplicité des centres de production, de je ne sais quelle curiosité et quelle fierté. Que nous voilà loin de la mollesse des Ombriens, de cette mollesse qui dégénérait si aisément en banalité! Dans ces régions fertiles entre toutes, avec leurs innombrables cours d'eau, leurs lacs, leurs montagnes, leurs gras pâturages et leurs mûriers au feuillage brillant, il faut s'arrêter partout, devant chaque sculpture, devant chaque marqueterie; toutes révèlent un mélange

d'inspiration et de netteté, parfois aussi de précision, qui nous charme et nous subjugue.

L'apparition d'un artiste supérieur suffit parfois pour transformer et transfigurer une vaste région. Ce qu'avaient fait pour la Haute-Italie Giotto au XIV^e^ siècle et Donatello dans la première moitié du XV^e^ siècle, Bramante le fit aux approches du XVI^e^ siècle. Sous son inspiration, des églises d'une élégance souveraine s'élevèrent jusque dans de petites villes, jusque dans des bourgs obscurs, qui durent aux croquis, que ce magicien semait à tous les vents, de voir inscrire leur nom au livre d'or de l'art. Sur ce point, mais sur ce point seulement, les destinées de la Lombardie se rapprochent de celles de l'Ombrie. De même qu'un rapide passage de Bramante suffit pour peupler d'une série de merveilles cette dernière province, à Spolète, à Foligno, à Città di Castello, à Spello, à Todi, de même, sous son action fécondante, s'élevèrent les superbes églises de Lodi, de Crema, de Saronno, de Legnano, pour ne point parler de celles de Milan et de Pavie, ni de tant de palais.



Candélabre de Santa Maria in Organo. (Fragment.)
Par Fra Giovanni de Vérone.

L'Urbinate Bramante avait transformé l'architecture de la Lombardie, le Florentin Léonard de Vinci transforma de son côté la peinture. Bientôt, parallèlement aux personnalités éminentes de l'École indigène, les Foppa, les Zenale, les Borgognone, se forma le brillant essaim léonardesque, avec Solari, Cesare da Sesto, Boltraffio, et surtout avec les disciples indirects, le Sodoma, Bernardino Luini et Gaudenzio Ferrari.

Dans la sculpture lombarde, l'intervention d'un homme de génie, d'un

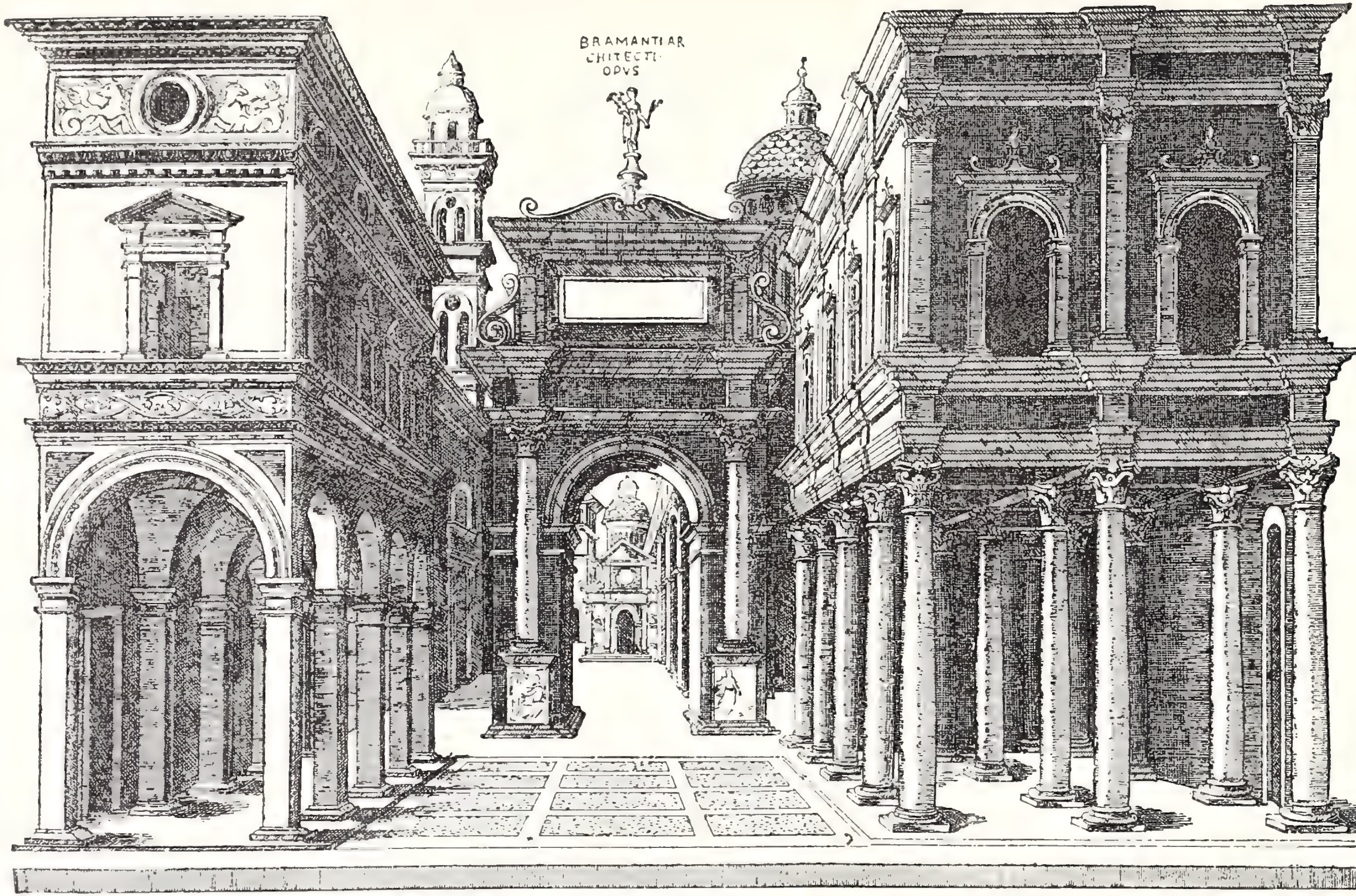
émule de Bramante ou de Léonard, voilà ce qui fit défaut. Aucune école italienne contemporaine ne fit preuve d'autant d'activité, ni même d'autant de talent, Michel-Ange, naturellement, toujours excepté. Mais, privés de toute direction supérieure, les Mantegazza, les Omodeo, les Solari, les Rodari, les Caradosso, les Andrea da Fusina, les Bambaja, ne s'élevèrent très haut ni pour l'expression, ni pour le style. Un adoucissement, et on serait tenté de dire un amollissement progressif, certainement dû à l'influence de Léonard, tel fut au début du xv^e^ siècle le trait distinctif de ces artistes naguère si rocailleux.

En nous dirigeant vers l'Ouest, nous rencontrons successivement les villes de Crémone, de Crema, de Brescia, de Caravage, de Bergame, de Côme, de Legnano, de Lodi et de Pavie, puis de Vigevano, d'Abbiate Grasso, de Busti Arsizio, de Lugano, qui reconnaissent les lois de l'École milanaise, tout en conservant chacune un éclat qui lui est propre.

De toutes ces villes grandes ou petites, il n'en est pas une qui ne forme le centre d'un mouvement aussi varié que complet, avec des humanistes, des Mécènes ou des collectionneurs faisant pendants à un bataillon d'architectes, de sculpteurs, de peintres, d'intarsiateurs, d'orfèvres et de décorateurs de toute sorte. Assurément, ailleurs aussi les historiens locaux peuvent nous opposer une kyrielle de noms, mais en matière d'art les talents se pèsent et ne se comptent pas. Or ici la Haute-Italie a pour elle le nombre aussi bien que le poids.

A Crémone (t. I, p. 191), patrie du poète Vida et de toute une phalange de peintres distingués, Boccacio Boccaccino et son fils Camillo, Pietro Bembo et Gian Francesco Bembo, Altobello Melone, les Campi, Cristoforo Moretto, un groupe de constructions intéressantes, religieuses ou civiles, voient le jour : la chapelle « del Christo risorto » (1503) et le cloître des « Umiliati », qui, d'après *le Cicerone*, fait penser à Bramante, les palais Trecchi, Stanga (dont la porte a été acquise par le Musée du Louvre, voy. t. I, p. 192), Raimondi, etc. Deux statuaires de mérite, Amadeo ou Omodeo et Benedetto Briosco, sculptent au dôme, le premier la chaire (1482), et le second la châsse des SS. Pierre et Marcellin (1507). A Saint-Augustin, le Pérugin peint en 1494 un retable, encore en place, la *Vierge entre saint Joseph et saint Augustin.* Au dôme également, un artiste indigène, Giovanni-Maria Platina, exécute en 1489 de très belles stalles en marqueterie.

Crema a pour ornement principal le « Santuario della Madonna », je veux dire la riche et pittoresque église commencée en 1493 sous la direction de Giovanni Battachio de Lodi, et terminée en 1500 sous celle d'Antonio Montanara. Le Vénitien Michiel loue en outre « la elegante forma » de l'église de S. Spirito (transformée en théâtre), de même qu'il signale une série considérable de fresques ou de tableaux, dus à Vincenzo Civerchio, à Vincenzo Bressano le Vieux, à Giov. Cariano de Bergame, à Gianpiero de Valcamonica, et




Une ville lombarde idéale au xv^e siècle. Fac-similé d'une estampe attribuée a Bramante.

surtout à un essaim de Vénitiens : Benedetto Diana, V. Catena, Paris Bordone.

En matière d'art, les lumières valent mieux que la libéralité. Honneur aux villes ou aux particuliers qui, comme Crema, ont su choisir ou qui ont tenu à faire appel à des étrangers de mérite, au lieu d'employer les médiocrités qui, alors comme aujourd'hui, pullulaient partout.

Dans les luttes qui désolèrent la Lombardie, aucune ville n'eut à souffrir autant que Brescia : prise en 1511 et mise à sac par Gaston de Foix, elle eut de nouveau à subir, en 1515-1516, les rigueurs d'un siège dirigé par le maréchal de Trivulce. Heureusement pour la postérité, cette cité eut le temps de donner sa mesure, avant que ces calamités fondissent sur elle, dans l'élégant palais municipal commencé en 1492 d'après le modèle de Tommaso Formentone de Vicence. Puis, à peine ses blessures fermées, elle reprit avec ardeur, vers 1526, la construction de ce sanctuaire de la vie municipale ; à Jacopo Sansovino elle demanda le plan du premier étage, à Palladio le dessin des fenêtres, à Niccolò da Grado le dessin de l'escalier et du portail sous la halle du rez-de-chaussée.

Aux artistes bressans énumérés dans notre précédent volume (p. 190) firent suite le sculpteur Anzolino, qui florissait vers 1512, les peintres Alessandro Moretto, Girolamo Romanino (1485-1566), et Giovanni Maria, plus connu comme graveur au burin; le graveur Giovanni Antonio, tour à tour imitateur de Mantegna, de Dürer et de Marc-Antoine; enfin Fra Raffaello, le célèbre incrustateur.

La ville de Caravage n'est connue que comme patrie du peintre Polydore, un des meilleurs élèves de Raphaël.

En perdant le Colleone (t. I, p. 192), Bergame avait perdu un Mécène qu'elle ne remplaça pas. Deux de ses enfants, le poète Bernardo Tasso (le père de Torquato), et Fra Damiano, incrustateur non moins célèbre que Fra Raffaello, répandirent du moins au loin le nom de leur patrie.

Particulièrement brillante fut dans cette ville la floraison de la peinture. Bramante peignit vers l'année 1477, sur la façade du Palais du Podestat, des portraits de philosophes, et d'autres portraits de philosophes, en camaïeu, dans une des salles du même palais ; il orna en outre l'église San Pancrazio d'une fresque représentant une *Pietà*. Vincenzo Foppa, Previtali et Giovanni da Bussi, surnommé Cariani, étaient des enfants du pays ; Simone de Pavie, Borgognone et surtout Lorenzo Lotto y laissèrent de nombreux retables [1].

Côme [2] concentre ses forces sur l'embellissement de sa cathédrale, sans toutefois réussir à modifier par quelques délicates broderies de pierre, semées sur une

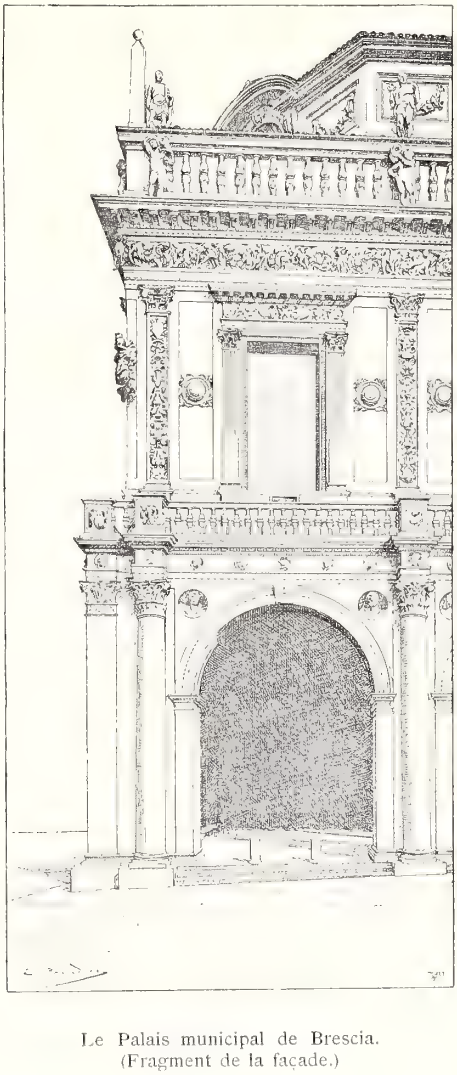
1. *Notizia d'Opere di disegno.*
2. Bibl. : T. I, p. 190-191. — Barelli, *Monumenti Comaschi*. Côme, 1889 et suiv.

façade particulièrement maussade, la physionomie de cet édifice. Un de ses fils, l'historien Paul Jove (1483-1552), jeta dans la suite un certain lustre sur sa ville natale par sa belle collection de portraits.

A Legnano, les guides ne signalent que l'église San Magno, commencée en 1504, et un retable de Luini, qui appartient d'ailleurs déjà, d'après la division que nous avons adoptée, à la dernière période de la Renaissance.

A Lodi (t. I, p. 190), la merveilleuse église de l' « Incoronata » (1488-1513) tient lieu d'autre ornement.

A Pavie (t. I, p. 188-190), toutes les fondations se trouvent reléguées dans l'ombre par les travaux d'embellissement entrepris à la Chartreuse : la décoration de la façade, due à Omodeo, aux Mantegazza, à Benedetto Briosco; les tombeaux des Visconti et des Sforza, dus à G. Pellegrini, à Omodeo, à Cristoforo Solari et à Gian Cristoforo Romano; les fresques ou les retables, dus à Borgognone, à Bartolommeo Montagna, à Macrino d'Alba, au Pérugin, à Andrea Solari. Grâce à la riche dotation laissée par les Visconti et respectée par les envahisseurs, les travaux purent se poursuivre au milieu des troubles qui bouleversèrent la Lombardie.



Le Palais municipal de Brescia.
(Fragment de la façade.)

Dans la ville même de Pavie, le fait le plus considérable est l'apparition de Bramante, qui fournit des plans pour le dôme, ainsi que pour l'église Canepanova. Le château de Pavie (t. I, p. 184), qui servait de résidence, il serait plus exact de dire de prison, à l'infortuné Jean-Galéas Visconti, le souverain légitime du Milanais, ne reçut que peu d'embellissements nouveaux, en raison même de la situation effacée à laquelle ce prince était condamné.

Vigevano, la résidence favorite de Ludovic le More, puis des Trivulce, compta souvent pour hôte Bramante, qui ajouta une loge à l'antique château

des Visconti, et Léonard, qui y composa certainement plusieurs de ses traités. Cette ville servit ensuite d'asile à un très intéressant atelier de tapisseries, dont les productions, les *Douze Mois*, d'après les cartons de Bramantino Suardi, ornent aujourd'hui encore le palais Trivulce à Milan.

Plus au nord, Abbiate Grasso et Busto Arsizio s'honorent chacun d'une église, chef-d'œuvre de Bramante.

Dans la Suisse italienne, Lugano se recommande par le portail de San Lorenzo, probablement décoré par Tommaso Rodari.

Par l'intensité du mouvement intellectuel, par l'importance et la variété des ouvrages qui y prirent naissance pendant ce tiers de siècle d'une fécondité vertigineuse, Milan n'a de comparaison à accepter qu'avec Rome et Venise. Vérone, Padoue, Mantoue, Ferrare, Bologne, Naples, Florence même, pâlissent en regard des radieux chefs-d'œuvre dont l'enrichissent deux maîtres illustres entre tous, Bramante et Léonard de Vinci[1]. Quelle somme de génie que celle dépensée à Santa Maria delle Grazie, à San Satiro et au Castello di Porta Giovia, dans la *Cène* et dans la statue équestre de F. Sforza, et quelle dette de reconnaissance la postérité n'a-t-elle pas contractée envers le prince, aussi coupable qu'infortuné, qui a rendu possibles de telles merveilles !

Me reprochera-t-on de m'attacher trop exclusivement au point de vue de l'art et de trop sacrifier celui de la morale, je répondrai qu'étant donnés deux princes également ambitieux ou cruels, mettons César Borgia et Ludovic le More, il n'est qu'équitable d'accorder la préférence à celui qui professait du moins le culte des belles choses et de le placer au-dessus de celui dont aucune qualité ne rachetait les défauts ou les crimes.

Ludovic le More, dont j'aurais voulu placer le portrait sur le frontispice du présent volume, entre ceux de Jules II et de Léon X, n'a pas seulement été, en effet, le Mécène intelligent et libéral que l'on connaît : il a vécu en communion d'idées avec les grands hommes dont il avait deviné le génie, et leur a communiqué cette délicatesse, ou plutôt encore cette subtilité, grâce à laquelle l'architecture et la peinture ont atteint au dernier degré de la perfection. Sans la critique minutieuse et pénétrante à laquelle il soumit leurs ouvrages — c'était son défaut comme sa qualité, — Bramante, Léonard et tous ceux qui l'approchèrent, le miniaturiste Antonio da Monza aussi bien que l'orfèvre-sculpteur Caradosso, se fussent laissés aller à des créations plus robustes peut-être, mais assurément pas d'une distinction ni d'un fini aussi admirables. Le lecteur voudra bien me croire ici sur parole, en attendant que dans un travail spécial je fournisse la démonstration mathématique de ce que certains peuvent quant à présent considérer comme un paradoxe.

1. Bibl. : T. I, p. 175. — Piot, *le Cabinet de l'Amateur*, 1862-1863, p. 9 et suiv. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 208-273. — Mme James Darmesteter (Mary Robinson) a consacré des pages attachantes aux princesses milanaises dans *The End of the Middle Ages*, p. 300 et suiv. Londres, 1889.

Quelques points de repère d'abord pour la biographie de cet homme extraordinaire, si astucieux et si pusillanime, si actif et si raffiné. Ludovic était le second fils de François Sforza, né en 1451 (après l'élévation de son père au trône ducal, circonstance dont il se prévalut pour soutenir qu'il avait seul la qualité d'héritier légitime, son frère Galéas-Marie étant né avant que son père devînt duc de Milan). A la mort de son frère, il ourdit intrigues sur intrigues contre la régente, sa belle-sœur Bonne de Savoie. Exilé pendant quelques années, il revint en triomphateur en 1479, fit exécuter Simonetta, le




Ludovic le More remettant un acte de donation au prieur de Sainte-Marie des Grâces.
(Miniature de la collection du marquis d'Adda à Milan.)

ministre tout-puissant de Bonne, et à partir de ce moment jusqu'à l'invasion de Louis XII, exerça l'autorité absolue, d'abord comme tuteur de son neveu Jean Galéas, puis comme souverain du duché.

Pour n'avoir plus besoin de revenir sur l'histoire politique du Milanais, rappelons tout de suite que, conquis par Louis XII en 1499, repris par Ludovic le More en 1500, puis presque immédiatement reconquis par Louis XII, le duché fut occupé par la France, sous l'administration réparatrice du maréchal Charles d'Amboise, seigneur de Chaumont, jusqu'en 1512. A ce moment, le fils de Ludovic, Maximilien Sforza, s'empara de nouveau de sa capitale, qu'il reperdit, puis regagna l'année suivante. En 1515, la victoire de Marignan rendit Milan à la France, qui la reperdit en 1521, époque à laquelle les troupes impériales s'en emparèrent pour le compte de François II Sforza, qui régna jusqu'en 1535.

Il y avait en Ludovic — dont un contemporain, le chroniqueur Corio, a tracé le portrait de main de maître — une agitation perpétuelle, une recherche fébrile du mieux : avec un architecte de la valeur de Bramante, il eût pu se

dispenser de recourir aux lumières des autres. N'importe : pour mener à fin la coupole de la cathédrale, il appela tour à tour ou simultanément les architectes gothiques de Strasbourg, le Siennois Francesco di Giorgio Martini, le Florentin Luca Fancelli, sans parler des architectes indigènes. Grâce à une émulation si soigneusement entretenue, il réalisa les miracles que l'on sait. Dans sa suggestive étude sur l'orfèvrerie milanaise, Eugène Piot n'a pas exagéré en affirmant que vers l'année 1490, si l'on jette un coup d'œil sur le reste de l'Italie, on ne trouve que l'art florentin capable de faire contrepoids aux élégantes constructions élevées en Lombardie par Bramante. Et encore, ajoute-t-il, trouve-t-on dans les œuvres improvisées (c'est à dessein qu'il se sert de ce mot) par cet artiste une grâce particulière, une sorte d'ingénuité adorable, bien rare en architecture, et que l'on ne rencontre pas ailleurs.




Portrait du chroniqueur B. Corio.
(Fac-similé d'une gravure du XVI^e siècle.)

Associons au souvenir de Ludovic celui de son épouse, Béatrix d'Este, la fille du duc Hercule de Ferrare et la sœur de la marquise Isabelle de Mantoue. Quoique toute jeune (née en 1473, mariée en 1491, morte en 1497), elle exerça une grande autorité sur son mari par son énergie et son ambition. La netteté de ses vues ne contribua pas médiocrement à donner de la cohésion à ce qu'il pouvait y avoir de trop flottant dans les décisions de Ludovic. L'Arioste a parlé en historien, plutôt qu'en poète habitué à la flatterie, quand il nous rappelle que, « du vivant de Béatrix, Ludovic, les Sforza et les

couleuvres des Visconti étaient redoutés depuis les glaces hyperboréennes



Ludovic le More, Béatrix d'Este et leurs enfants aux pieds de la Vierge.
Tableau attribué à Zenale. (Musée de Brera à Milan.)

jusqu'au rivage de la mer Rouge, depuis l'Indus jusqu'aux montagnes que baigne la mer; mais, qu'elle morte, Ludovic et le royaume des Insubres furent réduits en servitude, au grand dommage de toute l'Italie; qu'elle dis-

parue, ce qui passait auparavant pour la prudence la plus consommée ne fut plus considéré que comme l'œuvre du hasard. »

On possède moins de détails sur les goûts de la princesse Blanche-Marie, la nièce du More et l'épouse de l'empereur Maximilien (1472-1510)[1].

Un gouvernement aussi ombrageux que celui de Ludovic le More ne pouvait manquer de confisquer et d'absorber les forces vives de l'aristocratie milanaise. A peine quelques alliés de la famille ducale, les Sanseverino par exemple, ou des fonctionnaires tels que Angelo Fontana, à qui l'on attribue la fondation du palais Castiglione, purent-ils se distinguer de la foule.



Étude de Léonard de Vinci
pour la statue équestre de François Sforza.
(Bibliothèque de Windsor.)

Quant au maréchal J.-J. Trivulce (1447-1518), il dut attendre la chute des Sforza pour affirmer son goût et sa magnificence.

L'encouragement des arts incomba donc principalement aux fabriques des églises. Parmi celles-ci, l'œuvre de la cathédrale se signala par la persévérance de ses efforts, au milieu des plus cruelles épreuves. Les travaux en effet ne discontinuèrent pas, quoiqu'ils avançassent avec une extrême lenteur. Dolcebuono (1490), Amadeo ou Omodeo (1499-1508), Luca Fancelli (1500-1503), Cristoforo Solari (1506-1519), Girolamo Porta (1512) et d'autres les dirigèrent à des titres divers[2].

Dans la sculpture, l'événement capital fut la préparation de la statue équestre de François Sforza, le mystérieux chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, détruit au début du XVI[e] siècle sans que l'on sache même si le cheval était au pas ou au galop. Sous l'action plus ou moins latente de ce grand charmeur, la sculpture milanaise se transforma rapidement : d'âpre et anguleuse qu'elle était, elle se fit suave et morbide, trop suave même, car chez le Bambaja par exemple, chez Benedetto Briosco et chez Cristoforo Solari, la suavité dégénère déjà en fadeur. Milan fut d'ailleurs, au temps de Ludovic le More, le rendez-vous d'une foule de sculpteurs habiles : Gian Cristoforo Romano, qui sculpta le buste de la duchesse Béatrix d'Este, aujourd'hui au Louvre;

1. F. Calvi, *Bianca Maria Sforza-Visconti*. Milan, 1888.
2. Voy. Boito, *Il Duomo di Milano*. Milan, 1889.

Andrea da Fusina, à qui nous devons les tombeaux de Biraghi et de Bagaroto; Tommaso da Cozzanigo, l'auteur présumé du tombeau des Brivio; Caradosso, l'auteur des délicieux génies de la sacristie de San Satiro (gravés t. I, p. 295; t. II, p. 139) et du *Calvaire* de la même église; pour ne point parler des Rodari, des Omodeo, de Lorenzo da Mugiano, l'auteur de la statue de *Louis XII* sculptée pour le cardinal d'Amboise et transportée du château de Gaillon au Musée du Louvre, etc.



Portrait de Blanche-Marie Sforza.
Dessin d'Ambrogio de Predis.
(Académie de Venise.)

Pour la peinture, le nom de Léonard suffit à dire ce qu'était alors l'École milanaise. A côté de ses émules, représentants des traditions anciennes, les Foppa, les Zenale, les Borgognone, à côté d'artistes indépendants ou éclectiques, tels que Bramantino Suardi et G.-F. Caroto de Vérone, qui s'établit à Milan en 1505, surgirent ses brillants élèves ou imitateurs, les Andrea Solari, les Boltraffio, les Cesare da Sesto, les B. Luini.

Les arts décoratifs ne le cédaient pas à l'architecture, à la sculpture, à la peinture. Dans la miniature le frère Antonio da Monza, dans la gravure en pierres dures Domenico dei Cammei, dans l'orfèvrerie Caradosso et une pléiade d'artistes célèbres, dans l'émaillerie Daniele Arcioni, portèrent au loin la réputation d'habileté et de goût des Milanais. « Milan devint comme la métropole où s'alimentait le luxe européen : on y fabriquait les plus belles armures, les plus riches parements et étoffes d'or et de soie, des meubles d'ébène et d'ivoire d'un travail précieux, des œuvres de tour recherchées. Le travail des matières dures y avait pris un développement considérable : c'est dans ses murs que se taillaient les grands vases de cristal de roche, honneur de nos musées, et des ateliers milanais sortaient comme d'une ruche laborieuse des essaims d'artistes qui se répandaient partout, en Espagne, en France, en Allemagne, à Rome et à Florence même[1]. »



Médaille du maréchal J.-J. Trivulce.
Attribuée à Caradosso.

De toutes les grandes villes de l'Italie, Milan est peut-être celle qui paye le moins de mine. A Florence, à Venise, à Rome, les chefs-d'œuvre se trouvent sur votre passage, s'imposent à votre admiration : à Milan il faut les chercher,

1. Piot, *le Cabinet de l'Amateur*, 1862-1863, p. 10.

souvent au fond de « cortiles » obscurs, dans des rues sans apparence. En outre cette cité, si longtemps opprimée par l'étranger, n'a point de physionomie caractéristique; enfin, et pour comble, la nature l'a peu favorisée : point de cadre pittoresque, point de repoussoirs vigoureux. Mais que le touriste prenne patience : qu'il ne compte point avec son temps, suivant en cela l'exemple de Léonard, ce grand oisif si laborieux; il trouvera dans l'étude de ces fresques, de ces terres cuites qui se dérobent, loin de s'afficher, une allure si grande, un faire si large, une telle suavité d'expression, que seuls peut-être les plus purs chefs-d'œuvre de l'art hellénique peuvent le transporter dans une telle atmosphère d'extase.

A l'effervescence qui caractérise le Milanais correspond la lourdeur des provinces voisines, le Piémont, les marquisats de Montferrat et de Saluces. Nous n'avons que peu de faits nouveaux à ajouter à ceux que nous avons rapportés dans notre précédent volume (p. 195-197). L'apparition du Sodoma (1477-1549), qui quitta d'ailleurs tout jeune sa ville natale Verceil, et celle du suave, on serait tenté de dire du doucereux Gaudenzio Ferrari (1484-1549), né à Valduggia, près de Novare, voilà les deux événements les plus marquants dans les annales artistiques de ces provinces. Un autre artiste piémontais célèbre, l'architecte Bartolommeo Baronino de Casale (1511-1554), ne parut que plus tard. Dans la même ville de Casale, le marquis Guillaume de Montferrat employa un habile élève de Mantegna, G. Francesco del Caroto (1470-1546), qui remplit de peintures le palais et les églises. Caroto modela en outre, vers 1517, la médaille de Boniface Paléologue, fils de Guillaume.

Tandis que Christophe Colomb portait au loin la gloire du nom génois, sa patrie n'accueillait qu'avec indifférence les principes nouveaux, dont l'un du moins, l'esprit d'investigation et le goût des voyages, s'était si brillamment incarné dans ce grand explorateur (t. I, p. 197-199). Cette cité anarchique entre toutes, qui changea peut-être vingt fois de gouvernement en vingt ans, se montrait impuissante à se fixer, à se cristalliser. Rien n'égalait la pénurie de la colonie artiste indigène. Tous les sculpteurs qui s'y signalèrent venaient du dehors : Nardo Ricomanno de Sarzane (fixé à Gênes à partir de 1452), l'auteur présumé du *Saint Georges* sculpté en bas-relief sur une maison de la « Piazza San Matteo », aussi bien que Matteo Civitale et Andrea Sansovino, qui ornèrent de statues une des chapelles du dôme; Benedetto de Rovezzano et Donato Benti de Pietrasanta, qui sculptèrent en 1499 la tribune des chanteurs de l'église Santo Stefano, aussi bien que Giovanni et Silvio de Fiesole, qui travaillèrent au palais Doria.

Malgré sa stérilité, Gênes formait, comme Pise, un centre d'exportation assez important, mais elle devait sa vogue aux facilités du transport par mer,

non à la réputation de ses artistes. Ainsi s'explique comment Louis XII commanda à Benti et à Benedetto da Rovezzano le très médiocre tombeau du duc d'Orléans, destiné à l'abbaye de Saint-Denis, et comment le sculpteur génois Bertrand de Meynal, après avoir surveillé le transport d'une fontaine de marbre commandée par le cardinal d'Amboise (1507), s'engagea au service de ce prélat et se fixa pour quelque temps au château de Gaillon : il y exécuta une seconde fontaine, aujourd'hui au Louvre[1].

Le véritable essor de l'art dans la capitale de la Ligurie ne date que du second tiers du XVIe siècle. Nous y reviendrons dans notre prochain volume.



Fragment de chambranle, par Benedetto Briosco.
(Chartreuse de Pavie.)

Les villes des environs de Gênes, Savone et Levante, ainsi que celles de la Lunigiana et de la Versilia — Sarzane, Carrare, Massa, Seravezza, Pietrasanta (t. I, p. 199-200), — sans produire quelque œuvre transcendante ou sans donner le jour à quelque artiste supérieur, ne cessèrent de s'enrichir, qui d'une église, qui d'un élégant palais, qui de retables ou de boiseries. Souvent aussi les marchands de marbre de Carrare, qui avaient des dépôts dans les principales villes de l'Italie et jusqu'en Sicile, amenaient avec eux et faisaient accepter les sculpteurs leurs compatriotes : tel ce Francesco de' Maestri de Carrare, employé à Termini en 1513; tels ce Lotto di Guido et ce Battista Mazzolo, tous deux également de Carrare, fixés la même année à Messine.

Ainsi tout, jusqu'au commerce, tournait à la plus grande gloire de l'art.

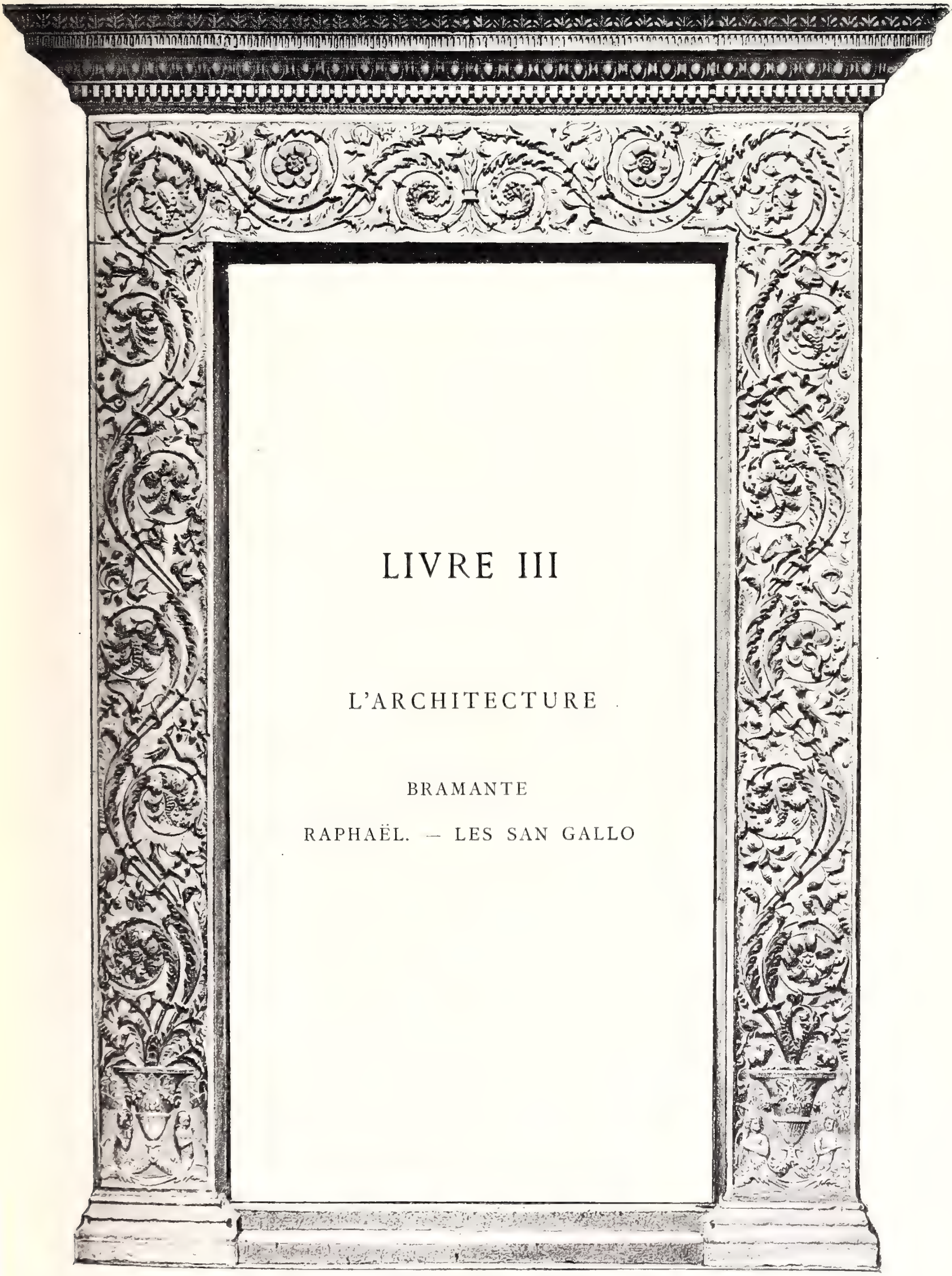
Cette rapide excursion dans les principaux centres de la Renaissance parvenue à son apogée nous apprend que le culte des jouissances de l'esprit avait

1. *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 537.

encore augmenté, si possible, pendant la période comprise entre le second tiers du XV^e siècle et le second quart du XVI^e. En dehors de certaines provinces du royaume de Naples — la Pouille, la Basilicate, la Terre d'Otrante, — de certaines autres de la Haute Italie — le Piémont et les États voisins, — en dehors enfin de la Sardaigne, de la Corse et de diverses autres îles, les principes de l'art nouveau avaient pénétré partout, revêtant des formes plus ou moins nobles, plus ou moins pittoresques, selon le tempérament de chaque race : spirituelles et un peu sèches en Toscane, tendres et molles en Ombrie, brillantes et profanes en Vénétie, suaves et fières en Lombardie. Dans ces milieux la plupart si vibrants, l'apparition d'un artiste supérieur ou l'initiative d'un Mécène suffisaient pour transformer des régions entières. Malgré son enthousiasme pour le style qui unissait l'inspiration chrétienne aux conquêtes du paganisme, cette ère fortunée professait d'ailleurs encore une extrême tolérance, faisant appel à tour de rôle aux Florentins et aux Ombriens, aux dessinateurs et aux coloristes, aux mystiques et aux virtuoses de la forme.



Médaille du duc François Sforza, par Enzola.



# LIVRE III

## L'ARCHITECTURE

### BRAMANTE

### RAPHAËL. — LES SAN GALLO

Porte de l'église Saint-André a Mantoue, par Paolo et Antonio Mola.



Portique de Sainte-Marie des Grâces, près d'Arezzo.
Par Benedetto da Majano.

# CHAPITRE I

L'ARCHITECTURE A LA FIN DU XV$^e$ ET AU COMMENCEMENT DU XVI$^e$ SIÈCLE. — L'ÉTUDE DE VITRUVE ET LA TRADITION DU MOYEN AGE. — LES DIFFÉRENTS ÉLÉMENTS DE LA CONSTRUCTION. — LA POLYCHROMIE ET L'ORNEMENTATION. — ÉGLISES, PALAIS ET VILLAS.

Les modifications si profondes qui ont marqué pour l'architecture italienne l'avènement de l'ère nouvelle ont été mentionnées sommairement dans notre esquisse de l'évolution politique de la Péninsule et dans notre étude sur l'influence antique (p. 13-14, 80-81). On a vu comment, par suite de la concentration du pouvoir, les fondations municipales, c'est-à-dire les fondations destinées à l'usage du plus grand nombre, cédèrent le pas aux résidences des souverains; comment, dans les constructions religieuses, l'esprit de discipline l'emporta sur la fantaisie si charmante des Primitifs, et l'esprit d'abstraction sur leur système d'ornementation si vivant et si pittoresque; comment, d'autre part, grâce à une connaissance plus approfondie de l'antiquité, à une possession plus complète des formes architecturales, les artistes de l'Age d'or purent donner à leurs créations une liberté, un relief et une couleur absolument inconnus à leurs devanciers. Il reste à examiner ici par le détail le contre-

coup de ces différentes évolutions dans l'art de bâtir, miroir fidèle, s'il en fut, de l'état politique, social et moral de chaque génération.

Les Primitifs, le grand Brunellesco peut-être excepté, s'étaient perdus en tâtonnements et en compromissions sans nombre. Pleins de considération encore pour l'œuvre de la génération précédente, pleins de défiance dans leurs propres forces, ils aimaient à greffer leurs élégantes arabesques sur un fonds préexistant. Rien de plus rare chez eux qu'une affirmation nette et hardie, qu'un monument s'imposant carrément à l'attention. Tantôt, comme Brunellesco dans l'église Saint-Laurent à Florence, comme Alberti dans le temple des Malatesta à Rimini, comme Rossellino dans la basilique de Saint-Pierre à Rome, ils se bornaient à transformer un édifice antérieur, se plaçant en quelque sorte sous la sauvegarde de leurs aînés; tantôt, comme dans les palais florentins, ils reproduisaient, en la modifiant dans le détail, la disposition générale du Palais vieux édifié au XIII^e siècle par Arnolfo del Cambio. Souvent aussi les travaux traînaient tellement en longueur, qu'il fallait trois ou quatre générations pour les terminer. A peine, de loin en loin, peut-on citer un monument dégagé de tout lien avec le passé : les constructions élevées par Pie II à Pienza, le palais de Saint-Marc bâti par Paul II au pied du Capitole, la villa de Poggio Reale près de Naples. Or un des traits distinctifs de l'Age d'Or, c'est précisément ce besoin de créer de toutes pièces des pages qui soient siennes, et non plus seulement de rajeunir les constructions du moyen âge ou de l'époque de transition.

La période que nous désignons sous le nom d'Age d'Or ne put d'ailleurs elle-même réaliser qu'une partie de son programme : il fallait que la Renaissance entrât plus profondément encore dans l'esprit de la nation italienne pour rendre possibles des constructions aussi complètes, aussi vastes et aussi homogènes, que la villa de Caprarole, les palais de Lucques, de Mantoue, de Venise, ou la transformation de Vicence par Palladio.

Constatons d'abord que l'architecture, aujourd'hui le moins populaire des arts, passionnait alors au suprême degré petits et grands. Des prélats, des princes, se piquaient de tracer des plans à l'envi des hommes du métier : citons au hasard Laurent le Magnifique, messire Octavien Panigarola de Milan, qui assista Zenale dans les travaux du dôme milanais, le duc Alphonse de Ferrare, le cardinal Daniel Barbaro, patriarche d'Aquilée, etc. Bon nombre de peintres et de sculpteurs, à commencer par Raphaël et Michel-Ange, cultivaient l'architecture avec non moins d'ardeur. Enfin les concours ouverts pour l'achèvement des dômes de Milan et de Florence, de l'église Saint-Laurent dans la même ville, de l'église San Petronio à Bologne, etc., mettaient en émoi des cités entières. La vivacité de ces sympathies ne contribua pas peu à donner de la vie aux productions de l'art de bâtir; la dévotion et la magnificence firent le reste.

La situation des architectes grandit en raison même de la faveur que le

public témoignait à leur art. Naguère, sous les humbles qualifications de maçons, de charpentiers, de tailleurs de pierres, s'étaient cachés les maîtres les plus éminents en l'art de bâtir. Cette situation ne tarda pas à se modifier. Sous Jules II, il arrivait bien encore, de temps en temps, que l'on désignât quelque architecte illustre sous ces titres vulgaires (en 1514, le grand Antonio da San Gallo n'était pour les comptables de Saint-Pierre qu'un simple charpentier : « magister Antonius de San Gallo, faber lignarius arcis Sancti Angeli »); mais ce n'étaient plus là, on peut l'affirmer, que des exceptions : dès ce moment l'artiste avait conquis le rang auquel il avait droit.




Maçons et gacheurs italiens au début du XVIe siècle.
(D'après le Vitruve de Fra Giocondo; 1511.)

C'est à Bramante, à Michel-Ange, à Raphaël, que les artistes sont redevables de ce changement. Par la supériorité de leur génie, l'élévation de leur caractère, la multiplicité de leurs connaissances, ces grands hommes se sont créé une position dont leurs confrères ne pouvaient manquer de bénéficier. Malgré leur sécheresse ordinaire, les pièces comptables nous fournissent à cet égard un témoignage bien caractéristique : ils donnent à Michel-Ange et à Raphaël le titre de « messer » au lieu de celui de « maestro ». *Maître* remplacé par *messire*, c'est plus qu'un changement d'étiquette, c'est une révolution dans les mœurs.

Que nos lecteurs se félicitent avec nous de ce progrès : son influence bienfaisante ne se borne pas au XVIe siècle, nous en profiterons aussi dans une certaine mesure. Désormais nous ne serons plus obligés de nous arrêter devant le moindre « muratore » ou « tagliapietra », nous demandant si sous l'humble artisan ne se cache pas un artiste de mérite. Quand il sera question, pour la période dont nous nous occupons, de maçons, de tailleurs de pierres, il y aura gros à parier qu'il s'agit de simples artisans, et nous pourrons concentrer notre attention sur des maîtres vraiment dignes de ce nom.

Un autre signe de l'ère nouvelle, c'est l'apparition des architectes-peintres : Bramante, Raphaël, B. Peruzzi, les Genga, Jules Romain, etc. Si, jusqu'à ce moment, l'architecture avait été principalement cultivée par les architectes-orfèvres ou les architectes-sculpteurs (Brunellesco, Michelozzo, Rossellino, etc.), ainsi que par les architectes-charpentiers ou incrustateurs (j'emploie à regret ce néologisme, mais notre langue n'a pas d'équivalent pour le mot italien « intar-

siatore », c'est-à-dire artiste en marqueterie); si, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle encore, on rencontre des représentants de ces deux catégories (Fancelli, Omodeo, les Majano, les San Gallo, Baccio d'Agnolo, etc.), les architectes-peintres priment décidément à l'aurore du xvi<sup>e</sup> siècle. Ils devaient mettre, ce semble, une note plus moelleuse et plus morbide dans leurs constructions. Les premiers aussi, ils introduisirent dans l'architecture les effets de perspective, depuis l'abside microscopique de San Satiro, ce prodigieux trompe-l'œil de Bramante, jusqu'au portique auguste composé par Bramante également pour l'*École d'Athènes* de son parent et disciple Raphaël d'Urbin. Et quel art consommé dans la disposition des fenêtres, par exemple sur la façade du palais de la Chancellerie! on dirait les rappels de tons chers aux coloristes. Bramante, qui avait composé un traité sur les proportions (« la quadratura ») du corps humain et un autre sur celles du cheval, attachait une importance majeure à ces questions d'harmonie et de rythme. On sait quels accords merveilleux il introduisit dans les surfaces des murs de la Chancellerie et du palais Giraud-Torlonia; il y employa systématiquement la « travée rythmique »; dans ses projets pour Saint-Pierre de Rome, il s'efforçait avant tout d'établir entre les différentes parties un rapport vivant, éloquent [1]. Prenant pour base les proportions des êtres animés, et non les combinaisons abstraites de la géométrie, comme les architectes de l'ère précédente, il était naturel que les autres architectes-peintres apportassent dans leurs constructions un élément essentiellement souple et mouvementé.

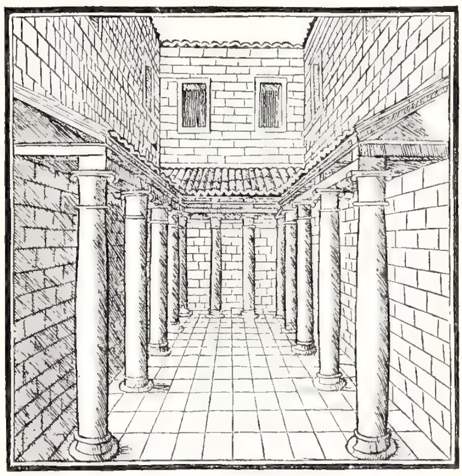
A travers les apparentes contradictions et la multiplicité des exceptions, s'accentue d'ailleurs la tendance qui finira par triompher chez les théoriciens de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle et surtout chez les architectes des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles, voire chez ceux de notre temps : j'entends le goût de la logique poussé parfois jusqu'à l'abstraction, la prétention — assez justifiée, reconnaissons-le — de faire dominer les grandes lignes, de subordonner rigoureusement à l'architecture tous les autres arts, de sacrifier le pittoresque au noble et au grand.

Le lecteur se rappelle que dès le début, à l'aube de l'ère nouvelle, chez Brunellesco, le véritable ancêtre de la Renaissance, s'était affirmée une volonté inflexible qui avait imposé un double programme : imiter l'antiquité d'aussi près que possible et proscrire de l'architecture tout ornement parasite, de manière à la réduire strictement aux seules fonctions constructives. Ces deux idées maîtresses de Brunellesco inspirèrent tous les architectes des âges suivants : tout d'abord Léon-Baptiste Alberti et ses imitateurs, puis Bramante qui s'y rallia dans les édifices appartenant à sa période romaine, enfin les San Gallo, Peruzzi, Serlio, Vignole et le grand Palladio.

1. De Geymüller : *Gazette archéologique*, 1887, p. 166.

Examinons d'abord celui de ces courants qui portait à l'imitation de l'antiquité.

Un engouement, que dis-je, un culte, un fétichisme, de plus en plus exclusif pour Vitruve, tel fut le premier symptôme de la recrudescence du classicisme. Si les écrits du célèbre théoricien romain avaient déjà fait perdre trop souvent le sentiment de la réalité à un esprit aussi indépendant que Léon-Baptiste Alberti (voy. t. I, p. 238, 363), ils acquirent pour ses successeurs l'autorité d'un livre sacré, dont les moindres assertions étaient paroles d'Évangile. Prenons l'architecte siennois Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), dont les *Commentaires* ont été publiés par C. Promis[1] : il a emprunté à Vitruve une foule d'observations enfantines, anodines, dont il n'a pas été difficile à Charles Blanc[2] de signaler l'inanité. « Quand on veut bâtir sur un terrain, dit l'architecte siennois, il faut d'abord mener paître des troupeaux de gros et de mince bétail; si au bout d'un an les bêtes s'y sont bien portées, on en pourra conclure que le site est convenable à la demeure de l'homme, qui tient par son corps de la nature des animaux. » — Or les Marais Pontins, ajoute Charles Blanc, sont excellents pour la pâture et pestilentiels pour l'homme. — Francesco admet naturellement aussi, à l'instar de Vitruve, que certains édifices doivent reproduire certaines formes du corps humain, etc., etc.



Restitution d'un palais antique, par Fra Giocondo.
(D'après le Vitruve de 1511.)

L'architecte siennois fait cependant à l'occasion une déclaration de principes qui a son importance : les règles qu'il formule, déclare-t-il, il les a péniblement extraites des auteurs anciens; quant aux compositions, elles sont sa propriété personnelle. C'est que la Renaissance, d'après la remarque de J. Burckhardt, ne considéra jamais l'antiquité autrement que comme un moyen d'expression pour les idées architecturales qui lui étaient propres. Jamais en effet, même dans le délire de l'imitation, l'idée ne vint à un architecte de cette époque de réédifier de toutes pièces, comme on l'a fait à la fin du siècle dernier ou au commencement du nôtre, des temples païens. Tous leurs emprunts comportaient un effort d'assimilation et d'appropriation;

1. *Trattato di Architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini.* Turin, 1841. 2 vol. in-4° et un atlas.

2. *Histoire de la Renaissance artistique en Italie*, t. II. p. 170.

Artistes avant d'être archéologues, ils transformaient tout en n'ayant que l'air de copier.

L'édition critique publiée à Venise en 1511 par Fra Giocondo et dédiée à Jules II[1] rehaussa encore le prestige de Marcus Vitruvius Pollio. L'éditeur s'y montrait avare de notes, mais de nombreuses gravures facilitaient l'intelligence du texte.

Sans aller aussi loin que ceux de ses contemporains qui estimaient qu'il n'y avait ni vérité ni beauté en dehors des règles posées par le théoricien romain, Raphaël l'étudiait assidûment et le faisait traduire à son usage personnel par son vieil ami le médecin et archéologue ravennate Fabio Calvo. Dans une de ses lettres, il déclare qu'il s'efforce de retrouver les belles formes des édifices antiques; « Vitruve, ajoute-t-il, me donne beaucoup de lumières, mais point suffisamment ». A l'occasion cependant, il le discutait; nous savons, par un témoignage contemporain, qu'il le défendait ou l'attaquait avec une extrême courtoisie.

On sait avec quelle rigueur tout s'enchaîne dans les ordres antiques : étant donné l'emploi des colonnes, il était difficile de trouver pour les différents membres de la construction des proportions plus harmonieuses que celles indiquées par Vitruve.

Quelle influence à leur tour les modèles de l'antiquité chrétienne et du moyen âge exercèrent-ils sur cette époque si portée à l'imitation? Il est hors de doute que les édifices chrétiens primitifs, les basiliques et les rotondes des premiers siècles du christianisme, et, d'autre part, les constructions religieuses de la période romane, servirent plus d'une fois de types, même aux plus grands d'entre les architectes du XV^e^ et du XVI^e^ siècle.

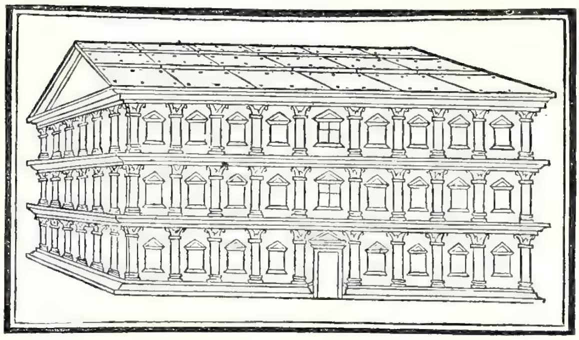
La Renaissance avait beau dire : les architectes byzantins, romans et gothiques avaient ajouté au legs de l'antiquité une foule d'éléments nouveaux, des ressources dont il eût été insensé de se priver; telle était en premier lieu la coupole, cette coupole qui avait si singulièrement rehaussé l'effet des églises. Divers motifs pittoresques — mâchicoulis, moucharabis, lanternes, balcons, etc. — n'avaient pas moins contribué à mêler une note plus vivante et plus pittoresque à l'ordonnance imposante, mais parfois trop solennelle des monuments romains.

Un savant archéologue autrichien, M. Graus, est allé jusqu'à soutenir que l'architecture religieuse de la Renaissance s'était conformée aussi strictement que l'architecture gothique aux traditions et aux exigences du christianisme. Après avoir fait valoir cet axiome que la Renaissance a pour

1. Notons à cette occasion que dès lors les Papes accordaient aux auteurs ou éditeurs un privilège contre les contrefacteurs, qu'ils frappaient de l'excommunication majeure. Les droits de la propriété littéraire furent donc sanctionnés longtemps avant les droits de la propriété artistique.

berceau l'Italie, c'est-à-dire la contrée qui a toujours passé pour la fille aînée de l'Église, M. Graus passe en revue tous les points sur lesquels les architectes du XV[e] et du XVI[e] siècle ont suivi ou remis en honneur les préceptes des premiers chrétiens : l'adjonction du portique — l' « atrium », — qui avait formé un des accessoires obligés des basiliques primitives, la nudité des façades comparée à la richesse des intérieurs, l'arrangement des nefs et du transept, celui des autels, des chaires ou des ambons, des campaniles, etc.[1].

A San Francesco al Monte, le Cronaca revint même de propos délibéré au type de la basilique chrétienne primitive. Le choix d'une façade simple et nue, d'un faîtage découvert, d'un arc triomphal, tout le prouve; la seule différence, c'est que des piliers à pilastres et des chapelles prirent la place des rangées de colonnes.



Restitution d'un palais antique, par Fra Giocondo. (D'après le Vitruve de 1511.)

En examinant les églises romanes de la Lombardie — San Michele de Pavie, Santa Giulia de Brescia, etc., — avec leurs galeries à jour sur la coupole ou sur l'abside, comme toute la Renaissance lombarde du XV[e] siècle s'explique et s'éclaire! Ici encore les quattrocentistes ont imité, avec cette différence que les monuments dont ils s'inspirent appartiennent à l'art roman, non à l'art romain.

Il en va tout autrement du style gothique : le sentiment d'hostilité, jusqu'alors plus ou moins latent, éclate enfin au grand jour. Raphaël le condamne formellement dans son célèbre rapport à Léon X. « C'est alors, dit-il, à partir du moyen âge, que surgit presque partout l'architecture allemande, si éloignée, comme on le voit de nos jours encore dans ses monuments, de la belle manière des Romains et des anciens. Ceux-ci, abstraction faite du corps même de l'édifice, exécutaient des corniches, des frises, des architraves, des colonnes, des chapiteaux, des bases, de la plus grande beauté; tous les ornements étaient d'un style parfait. Les Allemands, au contraire, dont la manière est encore en faveur dans beaucoup d'endroits, emploient souvent pour ornements ou pour consoles des petites figures rabougries et mal exécutées, des animaux étranges, des figures et du feuillage traités sans goût aucun; on ne saurait rien imaginer de plus opposé au bon sens. » (Voy. le reste, t. I, p. 382-383.)

L'amateur vénitien Marc-Antonio Michiel ne montre pas moins d'animosité :

1. *Die Kath. Kirche und die Renaissance*, p. 21 et suiv. Gratz, 1885.

parlant du dôme de Milan, il dit en propres termes qu'il fut construit « à l'allemande » et qu'il contient en conséquence beaucoup d'erreurs. La coupole, ajoute-t-il, qui a huit faces, ne repose que sur quatre piliers; une partie porte donc sur le vide. En outre, les arcs entre les pilastres ne sont pas semi-circulaires, mais pointus vers le milieu, à la façon tudesque; ils n'ont donc point de force sur leurs épaules, mais seulement à leur sommet, ce qui ne suffit pas pour une masse si grande. »

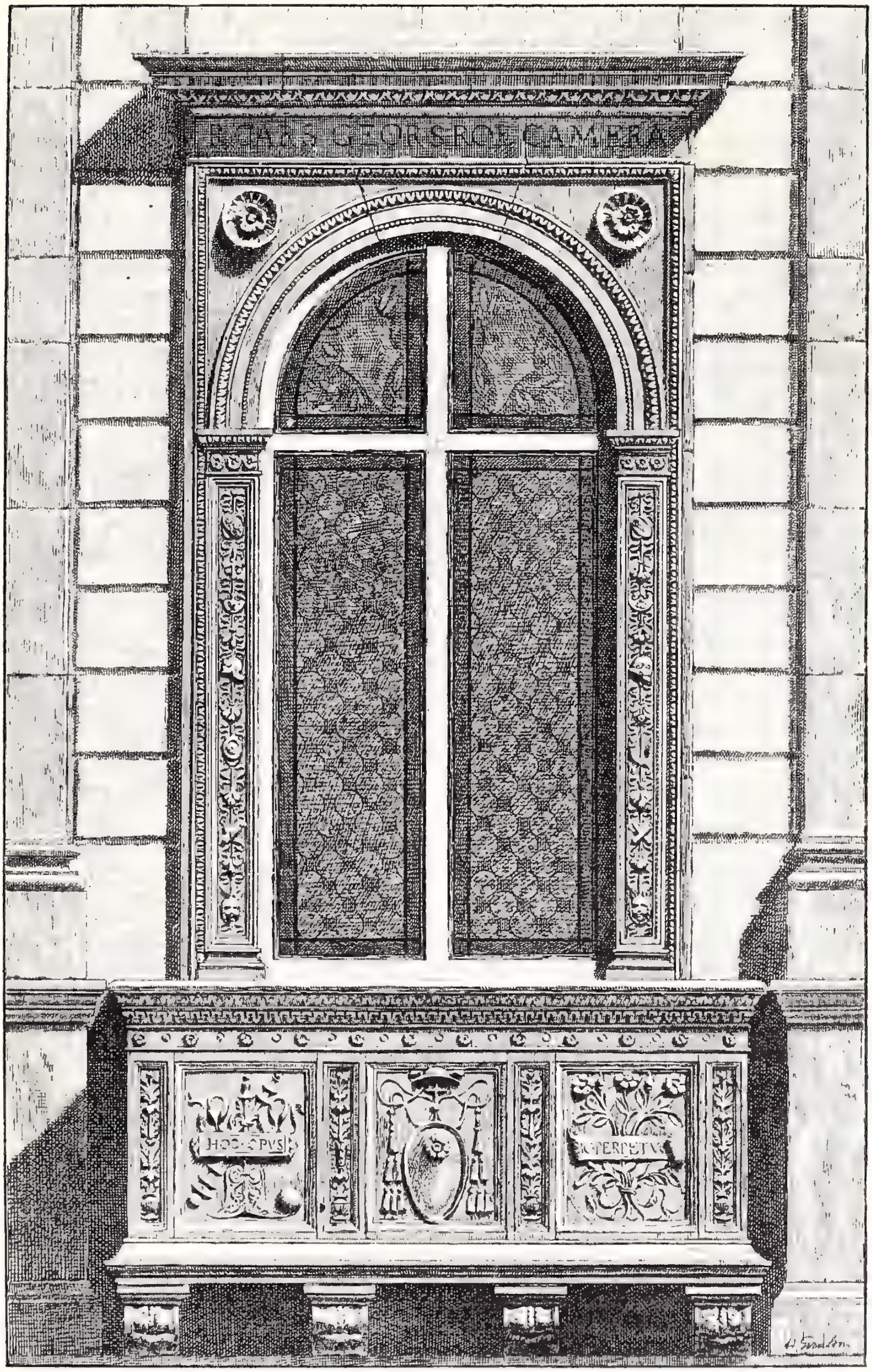
Le gothique cependant avait la vie dure et ne manqua pas de défenseurs : ce ne fut pas que n'importe quel architecte proposât d'employer désormais ce style pour les constructions nouvelles (tout au plus Antonio Riccio utilisa-t-il l'art en tiers-point comme élément décoratif pour le premier étage des fenêtres du Palais ducal de Venise, et Bramante pour l' « Ospedale Maggiore » de Milan, tandis que Dolcebuono multipliait les fioritures gothiques sur la voûte du « Monastero Maggiore », également à Milan) ; mais enfin d'innombrables monuments avaient été commencés pendant le moyen âge, et il s'agissait de savoir si on les achèverait ou non dans l'ancien esprit. Francesco di Giorgio Martini eut le courage de déclarer, en 1490, devant les députés de l'œuvre du dôme de Milan, que tous les ornements, la lanterne de la coupole et les « fiorimenti » devaient être conformes « a l'ordine de lo hedifitio et resto della chiesa [1]. »

Des CONCOURS et des EXPERTISES nous avons suffisamment parlé ci-dessus (t. II, p. 199, t. I, p. 378); il nous reste à ajouter que, comme par le passé, la production d'un MODÈLE EN BOIS continua d'être de rigueur. Les tracés géométriques ou pittoresques ne suffisaient pas à la Renaissance; elle voulait toucher et sentir. Ces modèles, dont quelques-uns se sont conservés jusqu'à nos jours, exigeaient un travail aussi long que minutieux. Des architectes habiles ne dédaignaient pas d'y mettre la main : ainsi fit Baccio d'Agnolo pour la façade de l'église Saint-Laurent de Florence, telle que l'avait projetée Michel-Ange. Mal lui en prit; son irascible ami lui reprocha d'avoir transformé son modèle en une œuvre enfantine : « una cosa da fanciullo [2] ». Michel-Ange avait d'ailleurs l'habitude d'exécuter ses modèles, non en bois, mais en terre, ce qui lui permettait d'aller excessivement vite. L'architecture devint ainsi par son initiative comme une branche de la statuaire.

Après ce coup d'œil sur les tendances générales de l'architecture vers le début du XVI^e siècle, entrons dans le détail des transformations qui s'opérèrent par les efforts des Bramante, des San Gallo et des Peruzzi. Que le lecteur n'hésite pas à s'engager dans l'étude de problèmes en apparence ingrats; il s'agit d'une

1. Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, t. I, p. 377-402, 2^e édit.; Bonn, 1886. — Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*; 2^e édit., p. 29-31. Stuttgart, 1878.

2. *Lettere*, édit. Milanesi, p. 381-657. — Cf. Burckhardt, *Geschichte*, p. 77, 95.



Fenêtre du Palais de la Chancellerie a Rome, par Bramante.

époque classique, dont les idées, que dis-je! dont les moindres fantaisies ont fait loi jusqu'à nos jours; il s'agit d'artistes qui ont été des fondateurs et des ancêtres dans toute la force du terme.

J'étudierai d'abord, comme de raison, les éléments généraux qui entrent dans la composition des différents édifices, quelle que soit la destination de ceux-ci : appareils, portes et fenêtres, colonnes, pilastres, entablements, ornements de toute sorte.

En ce qui concerne les MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION et l'APPAREIL, nous n'avons que peu de changements à signaler. La pierre de taille et le marbre continuent à dominer en Toscane, à Rome, à Naples, à Venise, tandis que la brique l'emporte à Sienne, à Imola, à Forli, à Bologne, à Carpi, à Ferrare et dans le Milanais.

L'Appareil rustique, mis à la mode par les architectes florentins (t. I, p. 381-382), tend à perdre du terrain. Si Benedetto da Majano en fit le facteur principal et unique de la décoration du palais Strozzi[1] (il gradua les effets des bossages en diminuant leur saillie à chaque étage; le palais, ajoute Vasari, paraît, non un assemblage de pierres, mais comme taillé dans un seul bloc) et si Michele San Micheli le prodigua dans ses palais de Vérone, la plupart de leurs confrères ne l'employèrent plus qu'accidentellement, comme un élément décoratif; un des premiers, Raphaël s'en servit pour faire ressortir, au palais Pandolfini, les chaînes des angles.

Le mélange de la pierre et de la brique[2] (celle-ci laissée apparente) reprit peu à peu faveur, grâce surtout aux leçons de l'antiquité. On avait en effet remarqué que la brique, étant plus poreuse que la pierre, attirait davantage la chaux et se liait plus fortement à elle, de manière à former une masse d'une résistance à toute épreuve. Le premier, ce semble, Luciano da Laurana imagina de relever la brique par des pilastres de pierre : les contrastes merveilleux qu'il obtint décidèrent Bramante à l'imiter dans ses constructions de Milan et de Rome; B. Peruzzi, à son tour, tira de cette alternance les effets les plus heureux : le palais de Carpi nous en fournit la preuve.

La construction proprement dite, grâce à l'emploi de voûtes en maçonnerie, en béton, coulées dans des formes en bois (imitées de celles des anciens Romains), put réaliser des progrès considérables, surtout au point de vue de la célérité. Vasari attribue l'invention de ces voûtes une fois à Bramante, une autre à Giuliano da San Gallo. Mais Cesariano Cesariani, l'élève de Bramante,

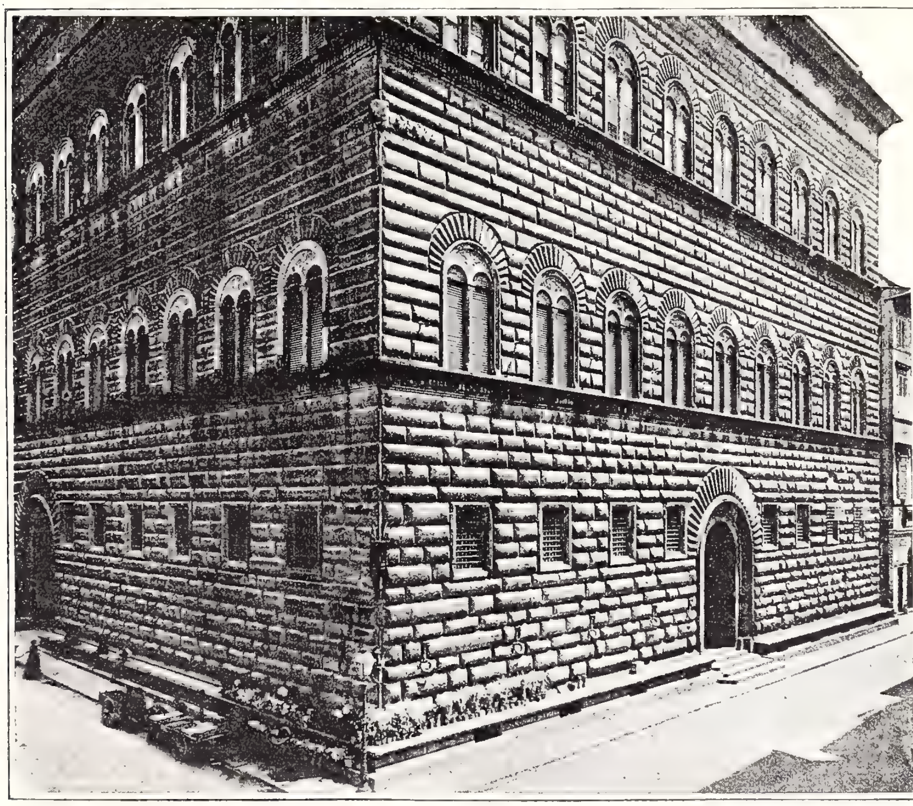
1. Quelques chiffres à ce sujet : Le nombre des assises du palais Strozzi, depuis le banc de pierre qui règne à la base du rez-de-chaussée jusqu'au cordon qui se développe au-dessous de l'entablement, s'élève à 47, dont 17 pour le rez-de-chaussée, 16 pour le premier étage, 14 pour le second. La partie gauche du rez-de-chaussée se compose de 11 blocs immenses, qui semblent avoir été mis en œuvre par une race de géants.

2. BIBL. : T. I, p. 483. — *Essai sur les constructions en briques en Italie*, par Runge. Berlin, s. d. — *Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien*, par Strack. Berlin, 1889.

fait résolument honneur de cette invention à son maître, qui l'appliqua pour la première fois à Milan, dans l'église « Santa Maria presso San Satiro. »

Dans les PORTES et dans les FENÊTRES, les motifs si variés employés par les Primitifs disparaissent devant la forme rectangulaire, avec laquelle alterne parfois le plein cintre.

Au XV^e siècle, les fenêtres avaient eu d'ordinaire pour couronnement une



Le Palais Strozzi à Florence, par Benedetto da Majano.

simple corniche, plus ou moins saillante. Ce motif paraît encore dans un certain nombre de constructions (cour du palais Gondi à Florence, palais de la Chancellerie à Rome, palais Tarugi à Montepulciano, etc.). Mais la tendance générale est de surmonter les fenêtres d'un fronton soit triangulaire, soit circulaire. Le nouveau système (esquissé par Brunellesco à l' « Ospedale degli Innocenti », qui contient une série de frontons triangulaires) devient bientôt la règle pour les constructions civiles aussi bien que pour les constructions religieuses. Le Cronaca déjà, à San Francesco al Monte, se sert de frontons alternativement triangulaires et circulaires. Mais, d'après Vasari, ce fut Baccio d'Agnolo qui introduisit cette innovation dans les palais. Mal lui en prit : il avait, raconte le biographe, disposé dans son palais Bartolini à Florence des

fenêtres ornées de frontons et une porte accompagnée de colonnes soutenant l'architrave, la frise et la corniche. Aussitôt les Florentins de l'acccabler de railleries et de sonnets satiriques. Ils lui reprochaient d'avoir fait une église en voulant faire un palais. Ces sarcasmes désolèrent d'abord Baccio au point qu'il faillit en perdre la tête; néanmoins il se consola bientôt, en songeant qu'il était dans la bonne voie.

Sans prétendre discuter ici les droits de priorité de Baccio d'Agnolo, je me bornerai à rappeler que l'emploi de frontons alternativement triangulaires et circulaires se rencontre vers la même époque dans le palais construit par Bramante pour son propre usage, dans les palais dell' Aquila et Pandolfini, construits d'après les plans de Raphaël, dans le palais Avignonesi à Montepulciano et dans une foule d'autres édifices civils. Au palais des Doges à Venise (façade donnant sur la cour), les frontons circulaires — les seuls employés — du troisième étage pèchent au contraire encore par la timidité et la maigreur.

C'est à la Lombardie probablement qu'il faut faire honneur d'un motif des plus ingénieux et des plus pittoresques : la fenêtre cintrée inscrite dans un encadrement rectangulaire. Ces encadrements, copiés sur ceux de la « Porta de' Borsari » à Vérone, et dont on trouve des exemples à l' « Incoronata » de Lodi et à la cathédrale de Côme, ont été portés au suprême degré de l'élégance par Bramante dans le palais de la Chancellerie (voy. p. 321).

Parfois la fenêtre était conçue comme un ensemble plus complet et plus riche encore : elle recevait un cadre composé d'une balustrade ou d'une sorte de stylobate, de deux colonnes et d'un fronton surmontant ces colonnes (palais dell' Aquila et palais Pandolfini, par Raphaël).

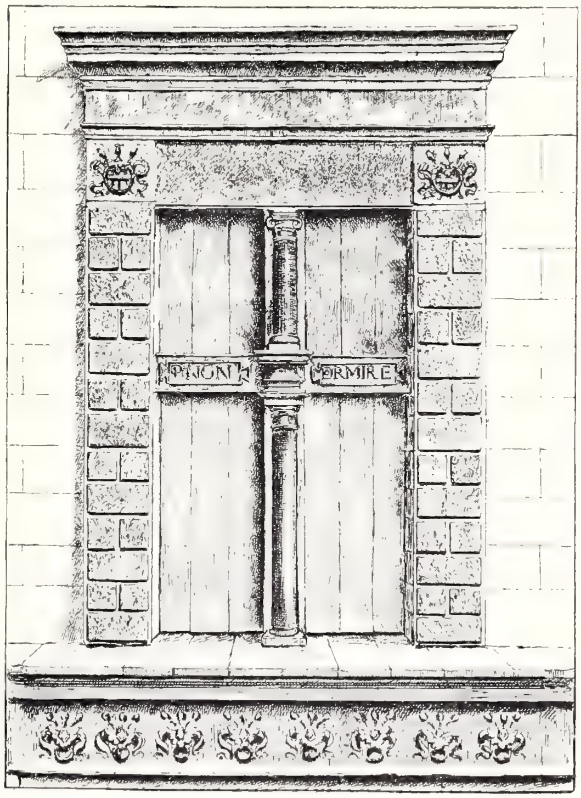
Les fenêtres circulaires, les « oculi », cette forme si lourde et si vide, continua à être en honneur au Nord comme au Midi (églises de l'Incoronata à Lodi, de Santa Maria à Busto Arsizio, de la Steccata à Parme, de Santa Maria della Croce à Crema, — avec des « oculi » ovoïdes —, palais des Doges et Vieilles Procuraties, à Venise, etc.).

Quant aux broderies, meneaux et découpures intérieures des fenêtres, déjà si singulièrement simplifiés au XV$^{e}$ siècle (t. I, p. 392-394), ils devinrent encore plus pauvres si possible chez les architectes toscans et romains; les fenêtres à colonnettes ne se montrent plus guère qu'au palais Strozzi, et surtout au palais Bartolini, également à Florence, où elles fournirent à Baccio d'Agnolo un motif des plus ingénieux, deux colonnettes superposées, avec l'inscription « per non dormire ».

A la fenêtre toscane et romaine font pendants la fenêtre lombarde et la fenêtre vénitienne, aussi riches que les premières sont sobres et sévères. Si les architectes de l'église de Crema et de la Steccata de Parme se contentèrent de fenêtres géminées inscrites dans une arcade, à la Chartreuse de Pavie les quatre fenêtres de la façade furent conçues comme de véritables portails. Leurs lin-

teaux, leur frise et leur console, leurs pignons en forme de volutes, leurs meneaux en forme de candélabres, composent un ensemble d'une richesse éblouissante.

Bramante, l'harmoniste par excellence, essaya de tirer un élément de vie et de rythme du contraste entre les dimensions des fenêtres : sur le palais de la Chancellerie, il opposa aux fenêtres cintrées du rez-de-chaussée les fenêtres également cintrées, mais quatre ou cinq fois plus petites, de l'attique. Ces rappels, peut-être un peu subtils, furent poussés jusqu'à la caricature sur la façade de la « Madonna della Quercia », à Viterbe.



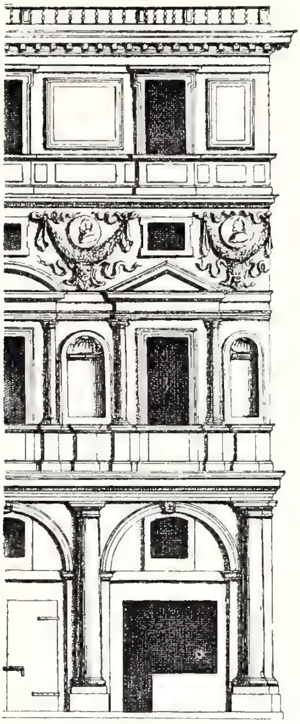
Fenêtre du Palais Bartolini à Florence, par Baccio d'Agnolo.

Pour être modérée, tempérée, et disciplinée, l'intervention de la statuaire n'en était pas sacrifiée : jamais encore, sauf peut-être dans les niches de l'oratoire d'Or San Michele à Florence, les statues n'avaient joué rôle pareil sur la façade des églises ou des palais; les unes se détachaient sur les frontons des portes ou sur la balustrade de la toiture; les autres, placées dans des niches, relevaient et animaient le corps même de l'édifice. Notons à ce sujet que les niches de la Première Renaissance (qui se confondent parfois avec les tabernacles, comme sur l'oratoire de Saint-Bernardin à Pérouse) avaient d'ordinaire peu de profondeur (« cappella del Campo » à Sienne, etc.); le XVI<sup>e</sup> siècle, fidèle à son parti pris de mouvement et de couleur, se plut au contraire à les creuser et à les accentuer. Une exception propre à la Haute Italie, ce fut l'exposition de statues sur des consoles placées en avant des niches, comme à la Chartreuse de Pavie.

L'emploi de statues correspondait à cette recherche générale du relief qui distingue les architectes du XVI<sup>e</sup> siècle de ceux du XV<sup>e</sup>; par une conséquence inévitable, le rôle des bas-reliefs se trouva réduit en proportion inverse. Sauf

dans la Haute Italie, on ne leur accorda plus qu'une place absolument secondaire sur les façades des églises et des palais.

Il était réservé à Jacopo Sansovino de rétablir dans ses droits la sculpture ornementale : il le fit sans nuire aux droits de l'architecture. Partout, dans les écoinçons de ses arcades et sur ses frises, prirent place des Victoires, des trophées et une foule de motifs similaires.



Palais dell' Aquila à Rome.
Par Raphael.
(Fragment.)

L'Italie de la Renaissance ne connaissait pas, heureusement pour elle et heureusement pour nous, les règlements vexatoires de nos édiles parisiens modernes : défense de donner plus de 0m,50 de saillie aux balcons, pour ne point parler de l'obligation de gratter les façades tous les cinq ans, etc.[1]. Aussi trouvons-nous une série de balcons du plus haut intérêt : à la Chancellerie, dans les palais de Ferrare, de Bologne, de Venise.

Ici encore Bramante se montra novateur hardi. Aux simples juxtapositions de travées à entre-colonnements égaux, telles que les avaient appliquées ses prédécesseurs, il opposa ce que M. de Geymüller appelle les travées rythmiques ou les travées bramantesques, c'est-à-dire des travées alternativement étroites et larges, tantôt suivant le rapport de 1 à 2, tantôt suivant le rapport géométrique, appelé la moyenne et extrême raison; sur la façade du palais de la Chancellerie il ajouta ainsi l'animation à l'harmonie.

Ce même palais nous montre le plus ancien emploi de ressauts destinés à rompre la monotonie des lignes. Sur la façade latérale de droite, les pavillons d'angle forment des avant-corps de trois mètres de saillie.

Le plus important des facteurs légués par l'antiquité, la COLONNE et le PILASTRE, eut de la peine à s'introduire sur les façades, surtout en Toscane. Quelle progression d'ailleurs! Les palais à la Brunellesco (palais des Médicis, des Pazzi, des Pitti) n'admettaient aucune division; puis nous voyons paraître les pilastres sur le palais Ruccellaï, puis les colonnes engagées sur la façade du temple de Rimini, puis les colonnes accouplées et enfin les colonnes isolées. Mais même à la fin du XV^e^ et au commencement du XVI^e^ siècle certains architectes toscans s'opiniâtraient à proscrire ces éléments de leurs façades : les pilastres et les colonnes font complètement défaut sur la façade de l'église

1. Voy. le *Bulletin de la Société des Amis des Monuments parisiens*, 1886 et années suivantes, et notamment, t. II, p. 205, l'article de M. Paul Sédille.

San Francesco al Monte, et sur les façades des palais Strozzi, Gondi, Antinori à Florence, Avignonesi à Montepulciano, etc.

Arrêtons-nous ici pour examiner l'attitude des architectes du second âge de la Renaissance vis-à-vis des ORDRES ANTIQUES. La règle est naturellement la superposition, dans les édifices à plusieurs étages, des trois ordres, le dorique, le style robuste, à la base, l'ionique au-dessus et le corinthien au sommet, d'après le type du Colisée de Rome, qui pesa d'un si grand poids sur les vicissitudes de l'architecture italienne (citons, à titre d'exception, la cour du Palais ducal de Venise). Mais le dorique tend visiblement à l'emporter dans les prédilections de la nouvelle génération; le dorique, je veux dire celui de ces ordres qui, par l'absence de tout ornement sur le chapiteau, se prête le mieux aux combinaisons de l'architecture pure. Ce dorique, qui procède des modèles romains, et en aucune façon des modèles grecs, des temples de Pæstum et de Sélinonte, du Parthénon d'Athènes, exerça une singulière attraction sur Bramante; il l'employa dès son séjour à Milan, dans un des cloîtres de la basilique de Saint-Ambroise, puis dans le « tempietto », dans les deux étages inférieurs de la cour de la Chancellerie, dans le rez-de-chaussée et le premier étage des Loges du Vatican, dans l'église de la Consolazione à Todi, etc. Raphaël en fit également usage dans plusieurs des palais dont il traça les plans, ainsi que B. Peruzzi (palais de la Farnésine). On le rencontre en outre sur les portiques de Santa Maria presso San Celso à Milan et de Santa Maria della Navicella à Rome. Mais ce furent surtout Giuliano et Antonio da San Gallo « qui transmirent à leurs successeurs les règles de l'architecture toscane, sous une forme plus parfaite que leurs prédécesseurs, et l'ordre dorique avec de meilleures mesures et proportions qu'on n'avait eu l'habitude avant eux d'interpréter les opinions et les règles de Vitruve » (Vasari).



I. II. III.

Colonnettes historiées de la Haute Italie.

I. Dôme de Côme, porte dite « della Rana ».
II. Chartreuse de Pavie.
III. Église Sainte-Marie des Grâces à Milan.

L'ordre corinthien ou plutôt l'ordre composite, si cher aux Primitifs, est forcé de partager désormais avec les deux autres ordres.

Quant à l'ordre ionique, il était rare qu'il se produisît isolément (arcades du rez-de-chaussée du cloître de la « Pace » à Rome; façade tout entière du palais Trévisan, à Venise, etc.).

La tendance à simplifier la décoration extérieure s'affirme successivement par l'abandon des colonnes historiées, ainsi que des colonnes si irrégulières et si pittoresques chères à la Première Renaissance (colonnes-candélabres, à la Chartreuse de Pavie; colonnes formées d'une série de tambours renflés vers le milieu, à la cathédrale de Côme, etc.). Elles disparaissent rapidement, sauf dans la Haute Italie, où Bramante put encore donner à plusieurs des supports du cloître de Saint-Ambroise la forme de troncs d'arbres (par allusion à un des emblèmes de Ludovic le More[1]). Les colonnes à grotesques, en usage sur les tombeaux et sur les meubles seulement (par exemple sur le trône de Julien de Médicis), ne feront leur réapparition que dans la malencontreuse cour du Palais Vieux de Florence. Les chapiteaux historiés, les médaillons destinés aux écoinçons des arcades (t. I, p. 384-387), partageront le même sort. Finalement l'influence classique proscrira les portes monumentales, aux chambranles couverts d'une dentelle de sculpture, tels que celles de la cathédrale de Florence, de l'église San Petronio à Bologne, de Santa Maria dei Miracoli à Brescia, de la cathédrale de Côme, du palais Stanga à Crémone, du palais des Médicis à Milan et des palais de Gênes. Désormais elles feront place à des baies pures et classiques, mais horriblement froides.



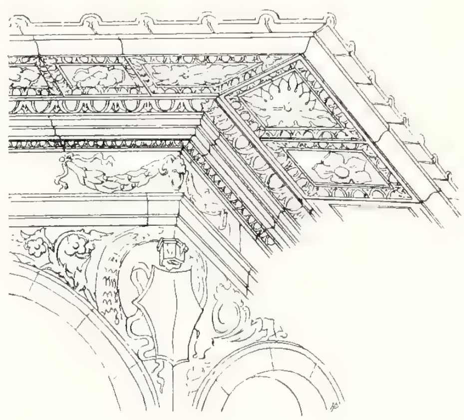
La Corniche du palais Strozzi à Florence.
Par le Cronaca.

Les proportions à donner à l'ensemble de l'ENTABLEMENT ou à ses différentes parties ne laissaient pas que d'embarrasser encore certains artistes. Ils se demandaient, par exemple, si la corniche devait se rapporter uniquement à l'étage supérieur ou à l'édifice entier. Les enseignements de l'antiquité ne pouvaient en pareille matière suppléer au jugement ou au goût individuel. Si le Cronaca, dans son célèbre entablement corinthien du palais Strozzi, utilisa un fragment

1. Ce motif a été imité par Philibert Delorme dans son *Traité d'Architecture*, liv. VII, chap. XII.

antique de Rome, ce fut à la condition d'en augmenter les proportions pour l'usage auquel il le destinait : on peut même dire, déclare Vasari, qu'il imita avec un tel art l'œuvre d'autrui, qu'il se l'appropria complètement. L'erreur commise par un autre architecte florentin, Baccio d'Agnolo, prouve avec quelle circonspection il fallait procéder en de pareils emprunts. Voulant imiter le Cronaca, il couronna la petite façade du palais Bartolini, à Florence, par un immense entablement antique, copié point par point sur le frontispice de Monte Cavallo; le résultat fut médiocre. Vasari compare l'ensemble à une toute petite tête sous un énorme chapeau.

La manie imitative l'emporta d'ailleurs de jour en jour dans les différentes parties de l'entablement. Si l'auteur de celui de Sainte-Marie des Grâces, près d'Arezzo, conserve encore une liberté et une fantaisie dignes d'admiration, Bramante, dans le « Tempietto » et dans le palais qu'il construisit à Rome pour son usage personnel, poussa le culte de l'antiquité jusqu'à faire usage de triglyphes.



La Corniche de Sainte-Marie des Grâces, près d'Arezzo.

Quelle attitude l'Age d'Or prit-il vis-à-vis de la POLYCHROMIE[1]? Cette question comporte des réponses multiples, selon les régions que l'on envisage. En Lombardie, où la brique domine, la polychromie résultait de l'emploi même de matériaux teintés avec plus ou moins d'intensité. Des terres cuites historiées y venaient encore ajouter à l'effet (Santa Maria delle Grazie à Milan, Chartreuse de Pavie). Mais au fur et à mesure que l'on se rapproche de la Vénétie, des peintures d'histoire ou d'ornement, souvent exécutées par les maîtres les plus éminents, remplacent sur les façades toute autre décoration. Cette tendance, que l'on observe déjà à Bergame, s'affirme à Vérone et l'emporte décidément à Venise, où le Giorgione, le Titien, le Véronèse, le Tintoret et tant d'autres peintres célèbres remplissent le rôle, aujourd'hui si dédaigné, de « peintres en bâtiments ». Est-il nécessaire d'ajouter que c'est à peine s'il reste quelque trace de cette décoration, qui doit être absolument proscrite, en raison de son peu de durée. A Florence, si les palais de l'ancien type, tels que les palais Strozzi et Gondi, excluent toute polychromie, celle-ci reprend ses droits dans des constructions moins monumentales, soit sous forme de fresques, soit sous forme de graffites : on peut citer comme un superbe exemple de ce

1. BIBL. : T. I, p. 395-396. — Burckhardt, *Geschichte*, p. 330-345.

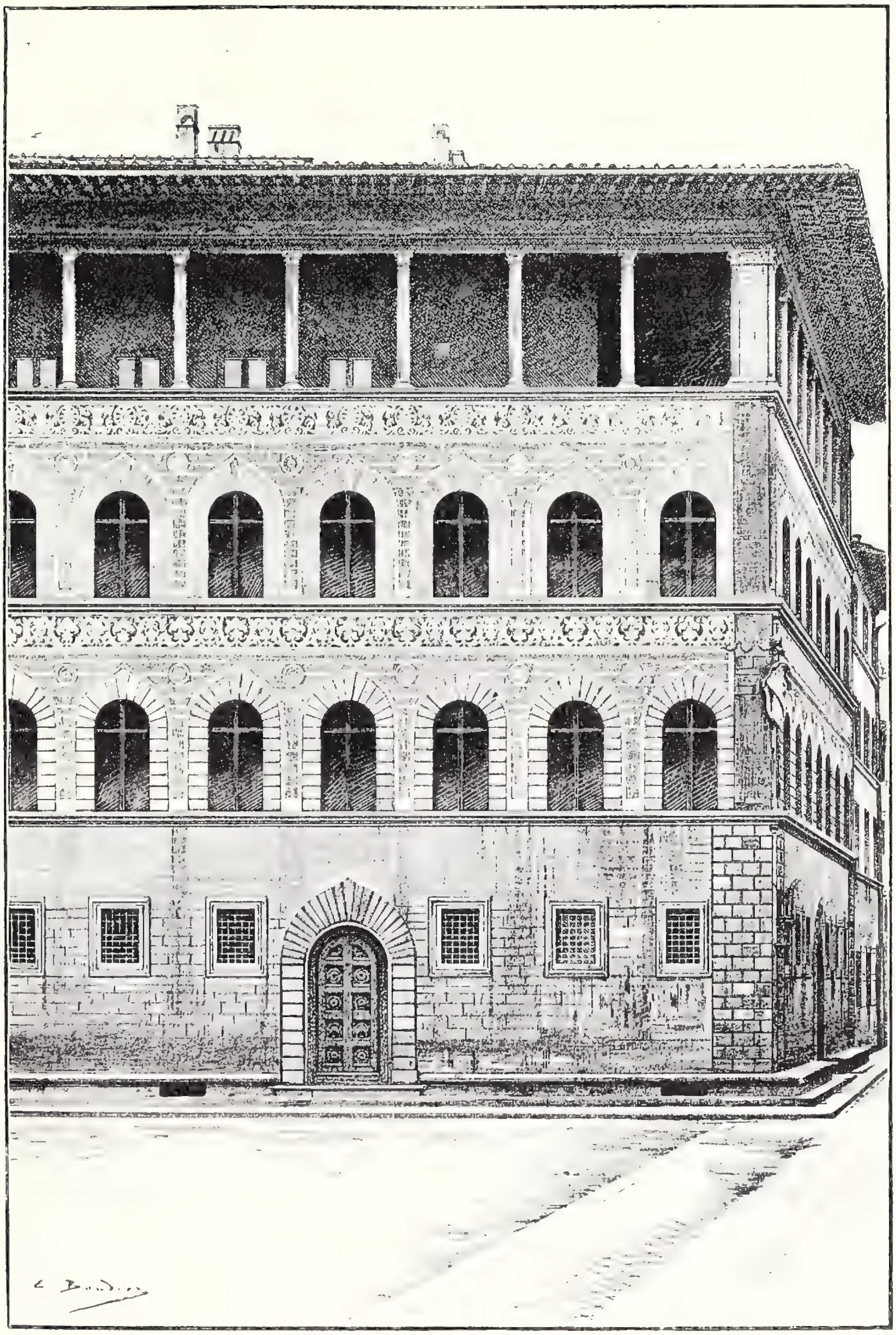
dernier genre de décoration le palais Guadagni, longtemps attribué au Cronaca. Le peintre Maturino se rendit célèbre dans cette spécialité. Nous savons qu'à Sienne le Sodoma et Beccafumi ornèrent également de fresques les façades de différents palais. A Rome, les deux courants, la monochromie et la polychromie, se trouvèrent aux prises. Si Bramante prit résolument parti pour la première (palais de la Chancellerie et palais Giraud, basilique de Saint-Pierre, etc.), son disciple Raphaël ne dédaigna pas de peindre de sa main ou de faire peindre sous sa direction les façades de plusieurs palais. Pour celui des Battiferri il fit choix de la *Forge de Vulcain*. Ses élèves Vincenzo da San Gimignano, Polidoro da Caravaggio, Perino del Vaga se distinguèrent dans cette branche. Souvent on faisait usage de peintures en camaïeu, ce qui donna lieu à de graves abus. Confondant les genres, des peintres prirent plaisir à imiter avec le pinceau des niches ornées de statues. De tels trompe-l'œil ne sauraient être assez sévèrement condamnés.

Dans la DÉCORATION et l'ORNEMENTATION ARCHITECTURALES, les deux courants qui luttaient depuis si longtemps l'un contre l'autre s'accusent avec non moins de netteté que dans l'ordonnance même des édifices. D'une part, les ornemanistes à outrance, c'est-à-dire les représentants du passé, les représentants des Écoles lombarde et vénitienne, avec leur ornementation pittoresque, touffue, exubérante, notamment à la Chartreuse de Pavie ; ces amoncellements de candélabres, de trépieds, de médaillons, de festons, de groupes d'anges priant, chantant ou portant les instruments de la Passion. De l'autre, les champions de la ligne, c'est-à-dire les architectes des Écoles florentine et romaine, soucieux avant tout de ménager les transitions, de fondre intimement l'ornementation dans les éléments architecturaux, en vue d'épurer la forme et de lui donner le rythme. Chez eux et bientôt d'un bout à l'autre de l'Italie, le placage, les filigranes de la Première Renaissance font place à des formes mieux digérées.

Il s'agit, bien entendu, de l'ornementation architecturale, de l'ornementation des extérieurs, non de celle des intérieurs, car, quant à celle-ci, le Nord et le Centre de l'Italie sont d'accord pour lui donner le plus de richesse et de variété possible.

Eu égard à l'ornementation architecturale, le trait dominant, chez les Florentins et les Romains, est la substitution des ornements classiques, si froids et si vides, aux ornements nationaux des âges antérieurs, si pittoresques, si personnels et si vivants. A peine découvre-t-on encore de loin en loin quelques emprunts faits au blason du bâtisseur : les armoiries de Jules II et de Léon X sur plusieurs des églises ou palais élevés par ces souverains pontifes, les roses du cardinal Riario sur le palais de la Chancellerie, les pavots des Bartolini sur le palais dont ils confièrent la construction à Baccio d'Agnolo. Partout ailleurs triomphe l'ornementation classique : oves, palmettes, méandres, grecques, etc., bref tous ces motifs insipides à force d'avoir été ressassés. J'ajouterai même que

les rinceaux et les arabesques, à la fois si purs et si vivants, de la Première



La Polychromie vers le début du XVIe siècle.
Le Palais Guadagni à Florence (attribué au Cronaca.)

Renaissance, tendent à devenir plus froids et plus monotones : signalons ceux de la porte extérieure de l'église Saint-André, sculptés par Paolo et Antonio

Mola (gravés p. 311); ils n'ont véritablement pas assez de variété et d'animation pour remplir convenablement un cadre si vaste.

Parfois encore des sentences ou des inscriptions familières prennent place sur les façades; telles sont celles du palais Bartolini, à Florence : « Carpere promtius quam imitari » (Il est plus facile de critiquer que d'imiter) et « Per non dormire », allusion aux armes de la famille (un anneau surmonté de trois têtes de pavot). Parfois aussi des écussons se profilent sur les angles; mais les novateurs, j'entends les théoriciens de la nouvelle École, les Serlio, les Vignole et les Palladio, ne devaient pas tarder à traiter de bourgeois et d'archaïques ces pieux usages, qui seuls auraient pu relever la monotonie de jour en jour plus attristante de l'architecture. Partout, en un mot, l'individu s'efface devant l'espèce, partout la fantaisie abdique devant la raison pure.

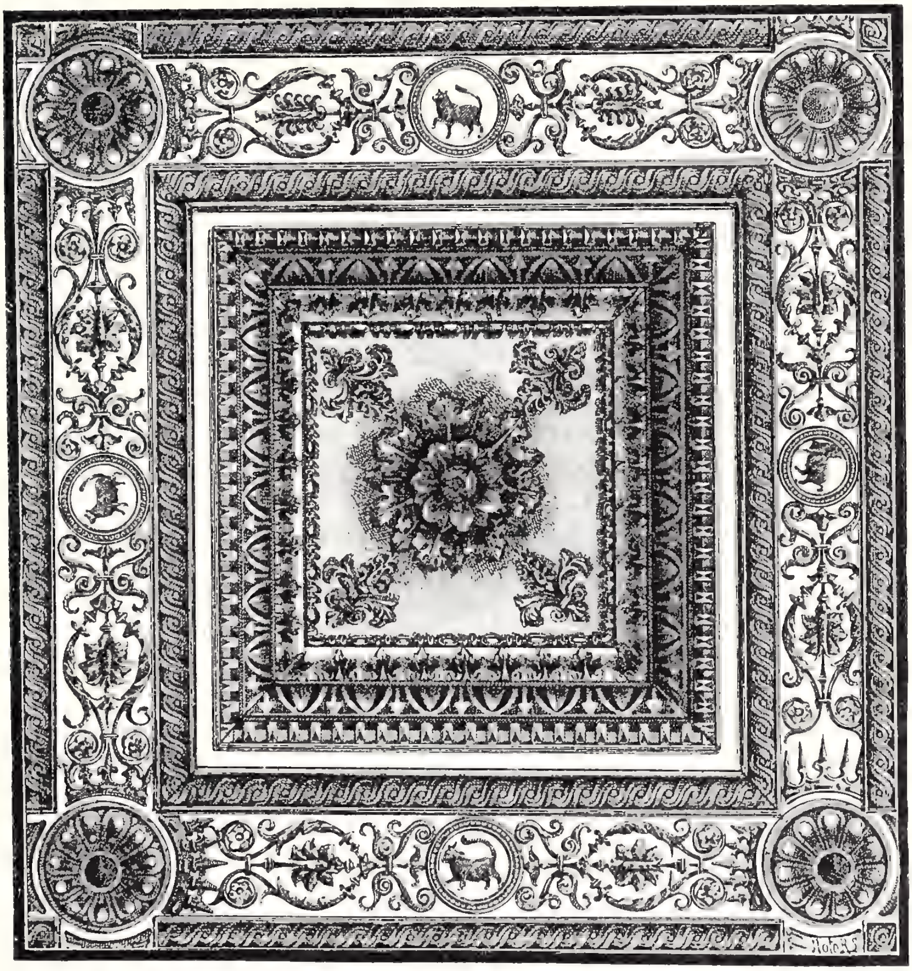
Signalons encore l'usage toujours croissant des ornements moulés, c'est-à-dire d'ornements pouvant être tirés à un nombre d'exemplaires indéfini; il se généralisa, non seulement dans les contrées où la terre cuite était en faveur, mais encore à Rome, la ville classique des marbres, des travertins et des péperins. Pour la tribune de Saint-Pierre, Bramante fit usage d'oves, de moulures, de feuillages, etc., composés d'un mélange de chaux et de pouzzolane et coulés dans des moules en terre cuite ou en bois. Grâce à ce procédé, les voûtes en béton se trouvaient entièrement sculptées dans tous leurs compartiments lorsqu'on les décintrait. Pour son palais du Borgo, Bramante employa des colonnes de brique mêlée faites d'un seul jet.

Pour les ornements de plus petites dimensions, on employait dès lors couramment le stuc (palais d'Urbin, loges du Vatican, villa Madame). Nous voilà loin du long et minutieux travail de la sculpture en pierre chère aux Primitifs, de ces arabesques ciselées avec tant d'amour et de patience! Ainsi tout devenait plus facile, plus veule et plus abstrait.

Si nous pénétrons à l'intérieur des édifices, ici encore, qu'il s'agisse des nefs ou des chapelles d'une église, ou du cortile d'un palais, la tendance dominante est de subordonner rigoureusement, impitoyablement, les ornements aux exigences de l'architecture et de choisir pour ces ornements les formes épurées, si l'on veut, mais de plus en plus banales, de l'antiquité romaine. Ce n'est plus que sur les parois des loges et des salles, sur leurs pavements et sur leurs soffites, que l'architecte rend quelque liberté à l'ornemaniste; les étourdissantes décorations des Chambres et des Loges du Vatican, de la villa Madame, du palais de Mantoue, sont là pour nous dire avec quelle ardeur et quel éclat Raphaël, Jean d'Udine et leurs émules s'acquittèrent d'une telle mission.

Les décorateurs de la Renaissance — exposés plus d'une fois, à coup sûr, à se trouver en conflit avec les architectes — partaient de ce principe que tous les arts, petits comme grands, devaient concourir à l'embellissement des

intérieurs : la marqueterie, la mosaïque de marbre, la sculpture en bois, le stuc aussi bien que les tapisseries et la fresque. Peut-être cette époque chez laquelle toutes les impressions se traduisaient en images plastiques poussa-t-elle même trop loin l'habitude de tout « historier », depuis les manches de cou-



Soffite en bois sculpté et doré, aux armes du pape Alexandre VI.
(Église Sainte-Marie Majeure à Rome.)

teaux, les armures, les étoffes, jusqu'aux portes, aux plafonds et aux parquets.

Le palais d'Urbin, ce merveilleux ensemble où Raphaël et probablement aussi Bramante puisèrent leurs premiers enseignements, avait fait la place la plus large possible aux différentes industries d'art, au détriment de la peinture et de la statuaire monumentales. Les chambranles des portes, les cheminées, les soffites en bois sculpté, avec leurs compartiments octogonaux ornés du chiffre du duc Frédéric et des emblèmes les plus variés, précédèrent dans cette voie la plupart des autres palais italiens.

Un facteur inconnu aux Primitifs vint à point pour renouveler le fonds de l'ornementation, qui menaçait de s'épuiser, surtout en raison de l'abandon progressif des motifs personnels et intimes, tels que les ornements tirés de l'art héraldique : le lecteur a compris que je veux parler des GROTESQUES.

La décoration de la Première Renaissance procédait surtout, ainsi que M. Schmarsow l'a établi, des marbres antiques. La découverte des grotesques fit pénétrer dans la décoration les modèles peints. Faisons une pause ici pour retracer l'historique de cette découverte.

Vasari raconte que dans sa jeunesse le peintre Morto da Feltro se rendit à Rome, à l'époque où Pinturicchio décorait les salles du Vatican et les loges de la tour du château Saint-Ange et que, son humeur (n'est-ce pas ici une de ces fioritures si chères au biographe?) l'ayant poussé à l'étude des édifices de l'antiquité, il remarqua sur les voûtes et les parois des grotesques qui lui plurent à ce point qu'ils devinrent l'objet principal de ses travaux. « Bientôt, ajoute Vasari, il s'assimila la manière antique d'enrouler les feuillages de telle sorte que personne en son temps ne lui fut supérieur en ce genre. Pour arriver à son but, il visita toutes les galeries souterraines de Rome, et copia tous les pavements qui étaient au-dessus et au-dessous du sol, dans la villa Adriana, à Tivoli. Puis, ayant appris qu'à Pouzzoles, ville située à dix milles de Naples, il existait des constructions couvertes de magnifiques grotesques peintes et moulées en stuc, il courut y passer plusieurs mois. A Campana, endroit plein de tombeaux antiques, il ne laissa rien sans le dessiner, et il en fut de même pour les temples et les grottes qu'il rencontra à Trullo, dans le voisinage de la mer. Enfin il alla à Baies et à Mercato di Sabato, où se trouvaient une foule de ruines curieuses. C'est ainsi qu'à force de recherches et de constance il acquit un talent remarquable ».

L'impartialité me fait un devoir d'ajouter que dans les dernières années M. Schmarsow a tenté de revendiquer en faveur de Pinturicchio la découverte des grotesques[1]. Le premier, croit-il, celui-ci en a fait usage dans l'appartement Borgia (1494) au Vatican, et surtout dans les salles du château Saint-Ange (1497-1498). Les peintures de la « Libreria » de Sienne et de l'église de Spello témoignent également d'une entente remarquable de ce genre de décoration.

Des fresques de Morto et de Pinturicchio, les grotesques passèrent dans les fresques du « Cambio » de Pérouse et dans celles de la chapelle de Signorelli, au dôme d'Orvieto.

La mise au jour des thermes de Titus fut un nouvel aiguillon pour les artistes et en particulier pour Raphaël et son école. Jean d'Udine leur emprunta les

1. *Annuaire des Musées de Berlin;* 1881, p. 131-144. — *Bernardino Pinturicchio in Roma;* Stuttgart, 1882. — Le terme de « Grotesques » est employé pour la première fois en 1502, dans le contrat conclu avec Pinturicchio pour la décoration de la « Libreria » du dôme de Sienne. D'après Vasari, ce terme vient de ce que l'on trouva pour la première fois ces ornements dans les grottes de Rome.

principaux éléments du style dans lequel il passa bientôt pour le souverain maître.

Est-il nécessaire d'ajouter qu'en ce qui touchait les idées (si tant est que l'on puisse appliquer ce terme à ce qui constituait l'absence la plus absolue de toute réflexion) et en ce qui touchait la combinaison des motifs, les artistes jouissaient d'une liberté illimitée.



Grotesques de Raphaël et de Jean d'Udine.
(Loges du Vatican.)

Quel parti un décorateur tel que Raphaël tira-t-il de ces ressources diverses? L'ornementation de ses Chambres est aussi sobre que complète. La place d'honneur y est occupée, comme de droit, par la peinture : seuls les pavements en mosaïque et les portes sculptées par Giovanni Barile sont appelés à concourir à l'effet d'ensemble. Mais, dans la peinture, quelle richesse ! fonds à imitation de mosaïques, camaïeux, grotesques, trompe-l'œil, emblèmes, armoiries, etc., etc. Point de raffinements, mais toutes les ressources de l'art loyalement et largement mises à contribution.

Dans les Loges, Raphaël a poussé plus loin la magnificence. Se rend-on compte de la fécondité d'imagination que représentent ces milliers de figurines en peinture, en camaïeu, en stuc; sujets d'histoire, scènes familières, animaux, grotesques, feuillage, arabesques! L'ensemble, affirme Vasari, est tel, que l'on ne saurait ni exécuter ni imaginer rien de plus beau.

Malgré ces prodiges, certains juges placent les ornements de la Villa Madame encore au-dessus de ceux des Loges. « Si nous quittons maintenant le

Vatican pour la villa Madame, déclare Hittorf, le premier aspect de cette galerie, moins étendue et moins subdivisée, produit aussi un effet général moins confus. Les principaux ornements ont entre eux une proportion beaucoup plus harmonieuse, une plus grande symétrie. Les magnifiques voûtes, malgré la variété de leurs ornements, n'éveillent que des sensations agréables, tranquilles. Dans les champs principaux, tous les sujets représentent, sans mélange, des scènes prises dans les mythes antiques, et concordent parfaitement avec les remplissages en arabesques et avec la destination de l'édifice; enfin, nous retrouvons ici un grand pas fait vers cette unité et cette convenance que les Anciens avaient si bien comprises, et qui ont été l'écueil de Raphaël dans ses Loges du Vatican. En admettant, suivant l'opinion généralement reçue, que cette belle conception est une seconde œuvre composée par Raphaël et exécutée par Jules Romain et Jean d'Udine, nous voyons qu'ici le sublime artiste sut éviter ce que ses contemporains et lui-même trouvaient de défectueux dans son premier ouvrage, et qu'en se corrigeant il sut mériter la glorieuse prérogative d'avoir, à la fois, créé les arabesques modernes, et de les avoir portées au plus haut degré de perfectionnement où elles soient parvenues[1]. »

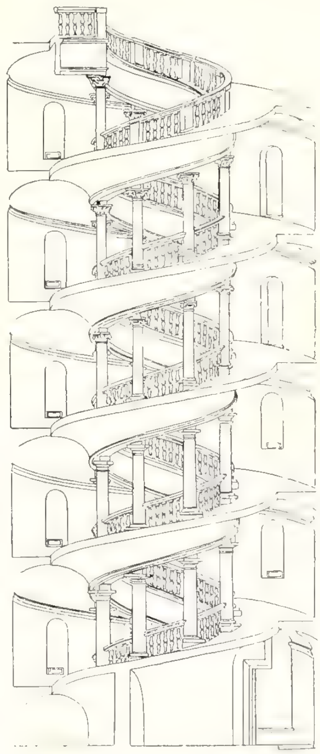
La vitalité de la génération nouvelle s'affirma dans les constructions les plus diverses, églises et chapelles, campaniles et coupoles, mausolées et fontaines, citadelles, théâtres, palais et villas; de même aussi elle donna leur développement normal à une foule de membres d'architecture négligés par les Primitifs : les ailes des façades, les escaliers, les balcons.

Prenons les ESCALIERS : les Primitifs les avaient exclus, ou peu s'en faut, de la décoration de leurs façades (t. I, p. 388). L'École nouvelle s'en empara avec avidité. Bramante, le plus grand manieur d'idées architecturales qui ait jamais existé, disposa sur une des façades latérales de la cour du Belvédère un superbe escalier à rampes obliques en retraite les unes sur les autres, et dans une autre partie du même édifice le fameux escalier en spirale, pour lequel il se serait inspiré, suivant Vasari, de l'escalier imaginé par Niccolò Pisano, et, suivant Palladio, de trois escaliers antiques dépendant du portique de Pompée à Rome. Dans ce second ouvrage, il ménagea si habilement les transitions, qu'en le gravissant on ne s'apercevait pas du passage du dorique à l'ionique et de l'ionique au corinthien. On fait également honneur à Bramante de l'invention du grand escalier à rampes qui permet de monter à cheval jusqu'au second étage du Palais public de Bologne. Rappelons enfin le plus magnifique des escaliers passés et présents : l'Escalier des Géants au Palais ducal à Venise (gravé p. 289).

Il ne fut pas donné à l'Age d'Or de créer des ensembles complets, des places

1. *Parallèle entre les Arabesques peintes des anciens et celles de Raphaël et de ses élèves*, dans les *Décorations de palais et d'églises en Italie*, de Gruner, p. 2.

monumentales comprenant l'église, les édifices municipaux, des palais particuliers, une ville entière. C'était là cependant le rêve suprême de ses Mécènes. Dès l'aurore de la Renaissance, le pape Nicolas V avait entrepris de transformer Rome, d'improviser des rues, des places, des quartiers nouveaux. Mais ses projets étaient trop ambitieux pour les forces d'un seul homme, surtout d'un Pape, je veux dire d'un homme arrivé très tard au pouvoir suprême et qui par conséquent n'avait que peu à vivre. Sixte IV, sans formuler un programme aussi grandiose, parvint à ouvrir dans le dédale de la Ville éternelle diverses voies de communication; Alexandre VI fit un pas de plus dans ces améliorations; Jules II enfin perça la « Via Giulia ». Mais encore une fois, d'une place conçue d'après un plan d'ensemble, d'une volonté énergique réduisant au silence toutes les velléités d'éparpillement, il n'en sera question que pendant la dernière période de la Renaissance.



L'Escalier du Belvédère.
Par Bramante.

On aimerait à savoir comment les Médicis, les Papes, les Sforza entendaient l'organisation, ne fût-ce que d'un simple quartier de Florence, de Rome ou de Milan; comment ils auraient relié les uns aux autres, églises, palais, hospices, marchés, théâtres; quelle place ils auraient faite aux cours d'eau et à la végétation au milieu des merveilles de l'architecture. Nul doute, si l'on en juge par les estampes attribuées à Bramante, qu'ils n'eussent révélé dans l'art de grouper les monuments, dans l'établissement des voies de communication, dans l'agencement pittoresque des quartiers, le goût consommé, la fermeté et l'aisance dont cette époque fortunée avait le privilège.

En l'absence de ces ensembles, qu'il ne fut donné qu'aux âges suivants — moins artistes — de réaliser, essayons du moins de dégager de l'étude des différents genres d'édifices, constructions religieuses, constructions hospitalières, constructions rurales ou militaires, etc., quelques-unes des règles qui présidaient à l'esthétique du siècle de Léon X. Nous commencerons, comme de raison, par les édifices religieux.

Il fallait que le sentiment religieux eût conservé une rare puissance pour qu'un si grand nombre d'ÉGLISES, et des églises si magnifiques, s'élevassent en tous lieux. Assurément, chaque ville de quelque importance possédant déjà sa

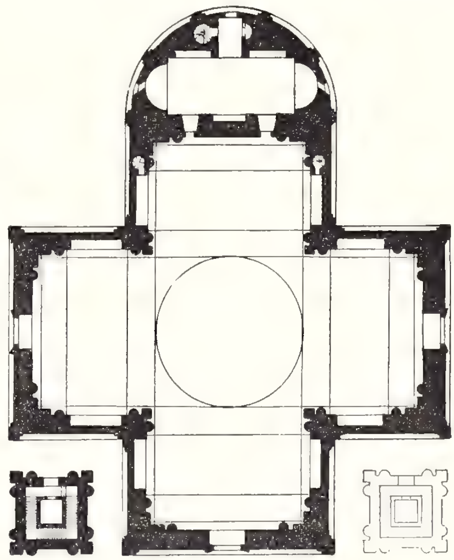
cathédrale plus ou moins monumentale, les habitants ne pouvaient songer à la démolir pour la remplacer par une autre plus conforme à la révolution de l'esthétique. Mais quelle brillante couronne d'églises paroissiales se dressa autour de ces vénérables métropoles! On compte par centaines les constructions nouvelles, et parmi elles que de chefs-d'œuvre!

La Première Renaissance, avant tout préoccupée de reprendre par le détail les formes architecturales de l'antiquité et de se familiariser de nouveau avec la théorie des ordres, s'était vue contrainte de simplifier à l'excès ses plans et de renoncer aux combinaisons si hardies, l'honneur des grands architectes romans et gothiques (t. I, p. 372-373). De là un manque de liberté et de vigueur qui se manifesta dans la structure générale des églises ou des palais, non moins que dans celle des façades, trop souvent plates et pauvres. La richesse de l'ornementation masquait parfois ces défauts, mais qu'étaient ces filigranes délicats comparés à la lourdeur ou à l'indécision des ensembles! Rien de plus frappant à ce sujet que le parallèle tracé par Fergusson entre la chapelle Sixtine et la chapelle de King's College à Cambridge (entre 1459 et 1530). Dans celle-ci les formes sont plus savoureuses et plus riches, moins pures, mais plus fouillées, avec quelque chose de plus vivant et de plus logique; la décoration, dit l'auteur anglais, est aussi rigoureusement architecturale que celle de la chapelle Sixtine est picturale; la peinture y est subordonnée à l'architecture autant que dans la chapelle Sixtine l'architecture est subordonnée à la peinture.

M. Lübke ne juge pas moins sévèrement l'architecture religieuse de la Renaissance : « La reprise des systèmes de voûtes romains, berceau et coupole, l'emploi de piliers massifs sur lesquels on plaque des ordres quelconques, constituent — affirme-t-il — un recul notable sur les grands progrès réalisés par l'architecture du moyen âge. Même dans ses chefs-d'œuvre, du reste nombreux, l'architecture nouvelle ne réussit pas à concilier d'une manière satisfaisante ces deux éléments fatalement contraires : la pensée chrétienne et la forme antique. La disposition générale des temples est laissée au choix de l'artiste; son programme ne contient guère qu'une condition, mais une condition capitale : l'établissement d'une grande coupole, suivant le type créé par Brunellesco. Pour le reste du plan, peu importe qu'il adopte la forme régulière de la croix grecque ou celle des basiliques à transept. Les façades offrent d'ordinaire deux ordres superposés correspondant aux deux étages intérieurs : l'ordre supérieur s'amortit, du côté des nefs latérales, par l'entremise de ces lourds ailerons dont Alberti a donné le premier et fâcheux modèle. Plus tard, cédant au désir de faire grand, toujours plus grand, on inventa l'ordre colossal, qui réunit les deux étages sous un même entablement; on plaqua devant les basiliques des façades de temples antiques, dont le fronton et les colonnes immenses firent ressortir de la façon la plus déplaisante la petitesse des portails et des fenêtres[1]. »

1. *Essai d'Histoire de l'Art*, p. 110.

Assurément, quelques-unes de ces critiques sont fondées; mais n'est-il pas excessif de proposer comme seul idéal de l'architecture religieuse celui qui s'est élaboré de ce côté-ci des Alpes, sous l'empire du mysticisme et d'un goût plus ou moins pur? A quel titre prétendre imposer à la Renaissance la même esthétique qu'au moyen âge, et aux pays du soleil la même esthétique qu'aux pays des brumes! Le style gothique, nous n'avons cessé de le proclamer, jurait avec toutes les aspirations des Italiens; ils le subirent plutôt qu'ils ne le choisirent, et ne cessèrent de le considérer comme un élément de décoration plutôt que comme un élément de construction. Le fait seul que la conception nouvelle des églises, telle qu'elle avait été élaborée par les Italiens du XV^e et du XVI^e siècle, devint la règle pour toute l'Europe chrétienne, et notamment pour des époques aussi profondément croyantes que le XVII^e siècle, ne suffit-il pas à démontrer combien de consciences continuèrent de trouver leur idéal dans les modèles inventés et perfectionnés par Bramante et ses disciples?



Plan de la croix grecque.
(Église de la « Madonna di San Biagio » à Montepulciano.)

Je n'ajouterai qu'un mot : n'eût-il pas été surprenant qu'une génération qui nous a légué les peintures et les sculptures religieuses si sincères et si éloquentes d'un Raphaël et d'un Michel-Ange, les Madones, les fresques de la chapelle Sixtine, la *Pietà* et le *Moïse*, n'eût montré que frivolité dans la construction des églises?

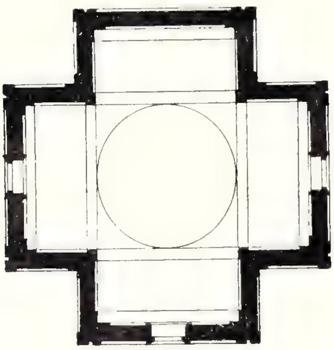
Le style gothique n'avait admis qu'une manière d'édifier un temple, qu'une formule unique pour exprimer la dévotion; la Renaissance laissa chaque artiste maître de traduire à sa guise ce sentiment, tout en se conformant à un certain nombre des règles liturgiques.

De là vient qu'en ce qui touchait le plan même des églises, bon nombre d'architectes ne se crurent plus liés par n'importe quelle tradition; la multiplicité des projets présentés pour le nouveau Saint-Pierre de Rome le prouva surabondamment : les auteurs de plusieurs d'entre eux, notamment les San Gallo, allèrent jusqu'à dissimuler complètement la forme de la croix, cette forme consacrée qui n'a cessé, sauf dans les églises circulaires (inspirées du Saint-Sépulcre), de servir de base, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, à tout édifice religieux.

Cependant, à travers les tâtonnements de la première heure, se dégagent assez

rapidement trois types, conformes, du moins dans leurs lignes générales, aux trois grands types du moyen âge : le type de la basilique chrétienne primitive, en d'autres termes le plan en forme de croix latine; le type grec, avec les quatre bras de la croix de longueur égale; et enfin le type circulaire; tous trois sont nettement définis dans le *Traité* de Francesco di Giorgio Martini, qui semble donner la préférence au type circulaire (livre IV, chap. II).

Le besoin de combinaisons plus hardies, plus savoureuses et plus vivantes que celles des basiliques remises en honneur par l'École florentine, par Brunellesco et ses disciples, se fit sentir principalement dans l'adoption des plans en forme de croix grecque avec une coupole au centre.



Plan de la croix grecque. (Église de la « Madonna delle Carceri » à Prato.)

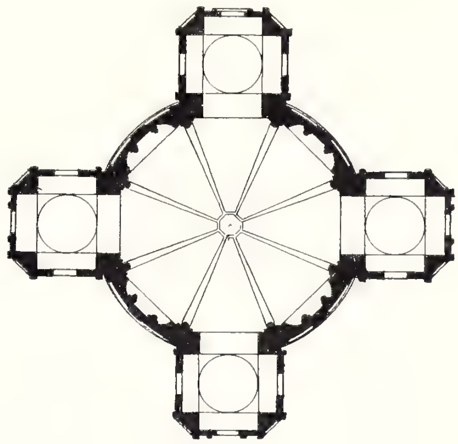
La Première Renaissance avait à peine connu cette disposition si éminemment féconde (chapelle des Pazzi à Florence, par Brunellesco; église San Sebastiano à Mantoue, par Alberti). L'ère nouvelle se l'appropria, en Toscane aussi bien qu'en Ombrie, dans les États de l'Église, en Vénétie ou en Lombardie. Le projet de Bramante pour Saint-Pierre de Rome, et c'est tout dire, avait la forme de la croix grecque. Léonard de Vinci, lui aussi, imagina — sur le papier — toute une série de combinaisons roulant sur le type dit concentrique (« Centralbauten », comme disent les Allemands).

Les églises circulaires ou polygonales, non moins rares à l'époque de la Première Renaissance que les églises en forme de croix grecque (église des Anges à Florence, par Brunellesco; église octogonale de Vicovaro, etc.), reprennent également faveur. Je citerai à tout hasard le « tempietto » de Bramante, près de San Pietro in Montorio à Rome, la « Consolazione » à Todi, « Santa Maria della Croce » à Crema (1490), « Santa Maria di Canapanova » à Pavie (1492), l' « Incoronata » à Lodi (1488), etc.

Si nous envisageons successivement, dans l'ordre topographique, les différentes parties de l'église, nous constatons que le PORTIQUE des anciens chrétiens, à peine entrevu par la Première Renaissance (portique de la chapelle des Pazzi), tend à reconquérir ses droits. Les portiques de « Santa Maria delle Grazie », près d'Arezzo, du dôme de Spolète, de l'église de la « Navicella » à Rome, etc., sont célèbres par l'élégance de leurs proportions ou la richesse de leur ornementation.

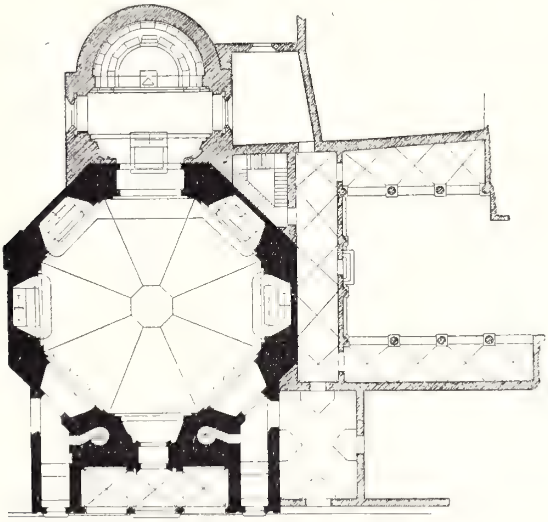
Aux FAÇADES, d'ordinaire si nues ou si plates de la Première Renaissance (t. I, p. 403-410), se substituent des façades animées, mouvementées, colorées, sur lesquelles les colonnes tendent à remplacer les pilastres et les colonnes accouplées les colonnes simples. Les niches, encore fort rares pendant la période pré-

cédente (église Saint-André à Mantoue, « Madonna di Galliera » à Bologne, etc.; l'oratoire de Saint-Bernardin à Pérouse contient des tabernacles, etc.), commencent à jouer un rôle prépondérant, et dans ces niches prend place tout un peuple de statues, de même que des statues viennent se profiler, soit sur le fronton, soit sur le couronnement horizontal de la façade.



Plan polygonal.
(Église Santa Maria della Croce à Crema.)

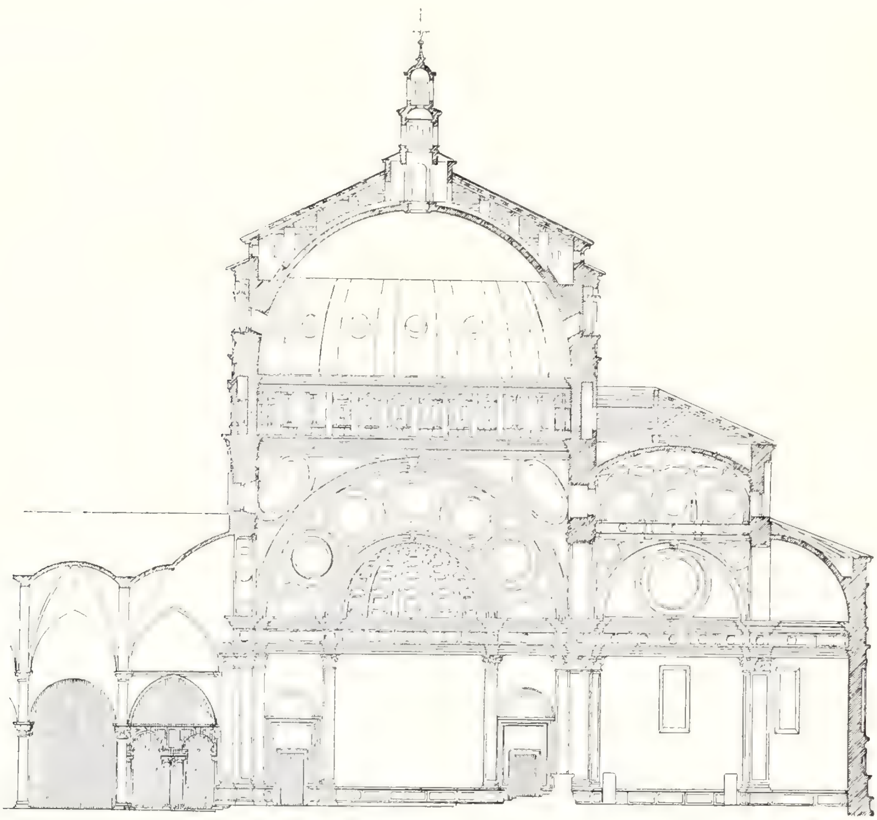
Les architectes de la Première Renaissance, Brunellesco aussi bien qu'Alberti et Rossellino, avaient renoncé à faire entrer les CLOCHERS dans l'ordonnance de leurs églises. S'inspirant des traditions des premiers chrétiens, qui soit à Rome, soit à Ravenne, avaient conçu le campanile comme un édicule distinct, un certain nombre d'architectes de la seconde période de la Renaissance se contentèrent d'accoler les tours à l'église sans les y relier d'une façon organique (églises de Busto Arsizio, de Canobbio, de Saronno, de San Satiro à Milan). Antonio da San Gallo lui-même sépara les deux clochers du corps de la façade dans sa « Madonna di San Biagio », à Montepulciano, tout en les faisant concourir à l'effet général. Il était réservé à Bramante de rendre à ce membre si important de l'architecture religieuse une place digne de lui : dans ses projets pour Saint-Pierre de Rome, il opposa hardiment les clochers à la coupole et composa, à l'aide de ces différentes silhouettes, un ensemble qui n'avait rien à envier pour la richesse des combinaisons aux plus belles cathédrales romanes. Le projet de façade composé par C. Rocchi pour la cathédrale de Pavie accorde également aux deux clochers une place prépondérante, à la gauche et à la droite du portail principal. Les clochers occupent une place



Plan polygonal.
(Église de l'« Incoronata » à Lodi.)

plus considérable encore dans l'important projet de façade composé pour Saint-Pierre de Rome par Perino del Vaga, croit-on (collection Albertine à Vienne).

La COUPOLE, le facteur qui devait le plus contribuer à régénérer l'architecture religieuse de la Renaissance, offrit les combinaisons les plus variées et les plus pittoresques. Tantôt c'est un tambour à huit ou à douze faces qui

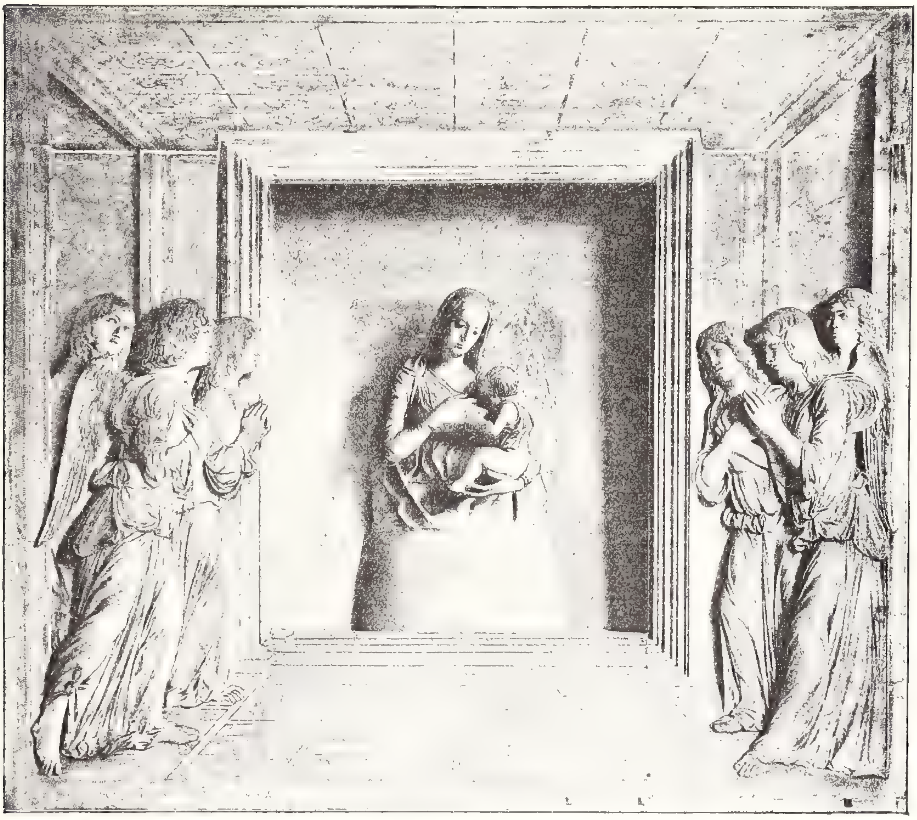


La Coupole de Sainte-Marie des Grâces à Milan.

surmonte un carré et qui a pour couronnement une voûte plus ou moins aplatie (« Santa Maria delle Grazie » à Milan, Santa Maria à Busto Arsizio, « Madonna della Pietà » à Canobbio, « Madonna di Campagna » à Plaisance, Santa Maria à Saronno, etc.); tantôt c'est une calotte plus ou moins sphérique. A Saint-Pierre de Rome, Bramante s'était proposé d'asseoir la coupole du Panthéon sur les arcades de la basilique de Constantin[1].

1. Le souvenir de la coupole de Sainte-Sophie de Constantinople planait sur toutes ces tentatives; en 1487, le Magistrat de Pavie écrivait au cardinal Ascanio Sforza pour le prier de comparer un projet qu'il lui envoyait avec les églises de Rome, et surtout avec Sainte-Sophie, « celeberrimo omnium templo ». (Malaspina, *Memorie storiche della Fabbrica della Cattedrale di Pavia;* Milan, 1816, p. 25.)

La Toscane, patrie du constructeur de la plus fameuse des coupoles de la Première Renaissance, ne pouvait manquer de favoriser ce genre de constructions. Giuliano da San Gallo ouvrit le feu avec la « Madonna delle Carceri » à Prato (1485); Francesco di Giorgio Martini le suivit avec la « Madonna del Calcinajo » près de Cortone ; Ventura Vitoni, dans la « Madonna dell' Umiltà » à Pistoja, Antonio da San Gallo dans la « Madonna di San Bia-



Le Mobilier religieux. Fragment d'un Tabernacle du style vénitien.
(Musée de Brera à Milan.)

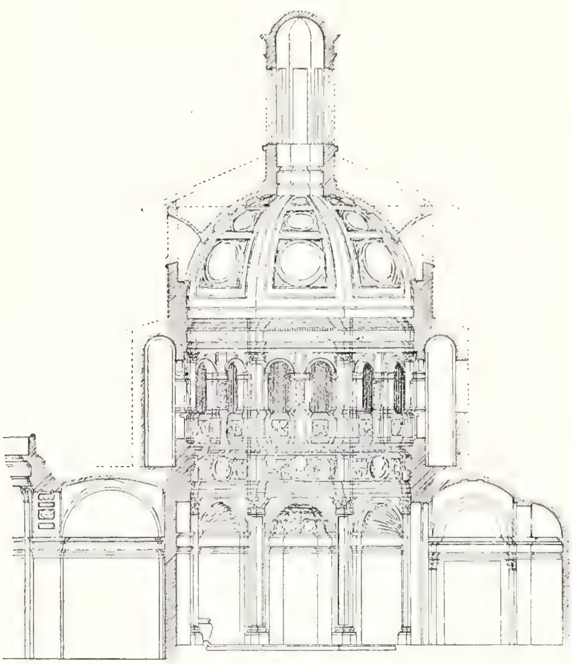
gio » près de Montepulciano, continuèrent brillamment cette tradition.

Cependant si tous les problèmes théoriques étaient depuis longtemps résolus, il s'en fallait de beaucoup que les architectes, même de la première moitié du XVI[e] siècle, pussent triompher avec la même aisance des difficultés pratiques : leur embarras s'explique sans peine; ces difficultés variaient selon les espèces : nous le savons par les efforts de Michel-Ange pour mener à fin la coupole de Saint-Pierre de Rome, par ceux de Vasari pour achever la coupole de la « Madonna dell' Umiltà » à Pistoja.

Je ne saurais songer, dans cette rapide esquisse, à décrire les INTÉRIEURS si

variés des innombrables églises qui virent le jour pendant la seconde évolution de la Renaissance. Abstraction faite de l'emplacement réglementairement assigné à certaines parties nécessaires aux différentes fonctions du culte, la fantaisie de l'architecte pouvait s'y donner libre carrière; il dépendait de lui d'employer tour à tour piliers, colonnes, pilastres, niches et galeries.

A plus forte raison faut-il renoncer à passer en revue les CHAPELLES qui prirent place à l'intérieur des églises et dont un grand nombre offraient toute l'importance et tout l'intérêt de véritables églises : telles, à Rome, la chapelle Chigi (Sainte-Marie du Peuple); à Venise, la chapelle Zeno (basilique de Saint-Marc), etc.

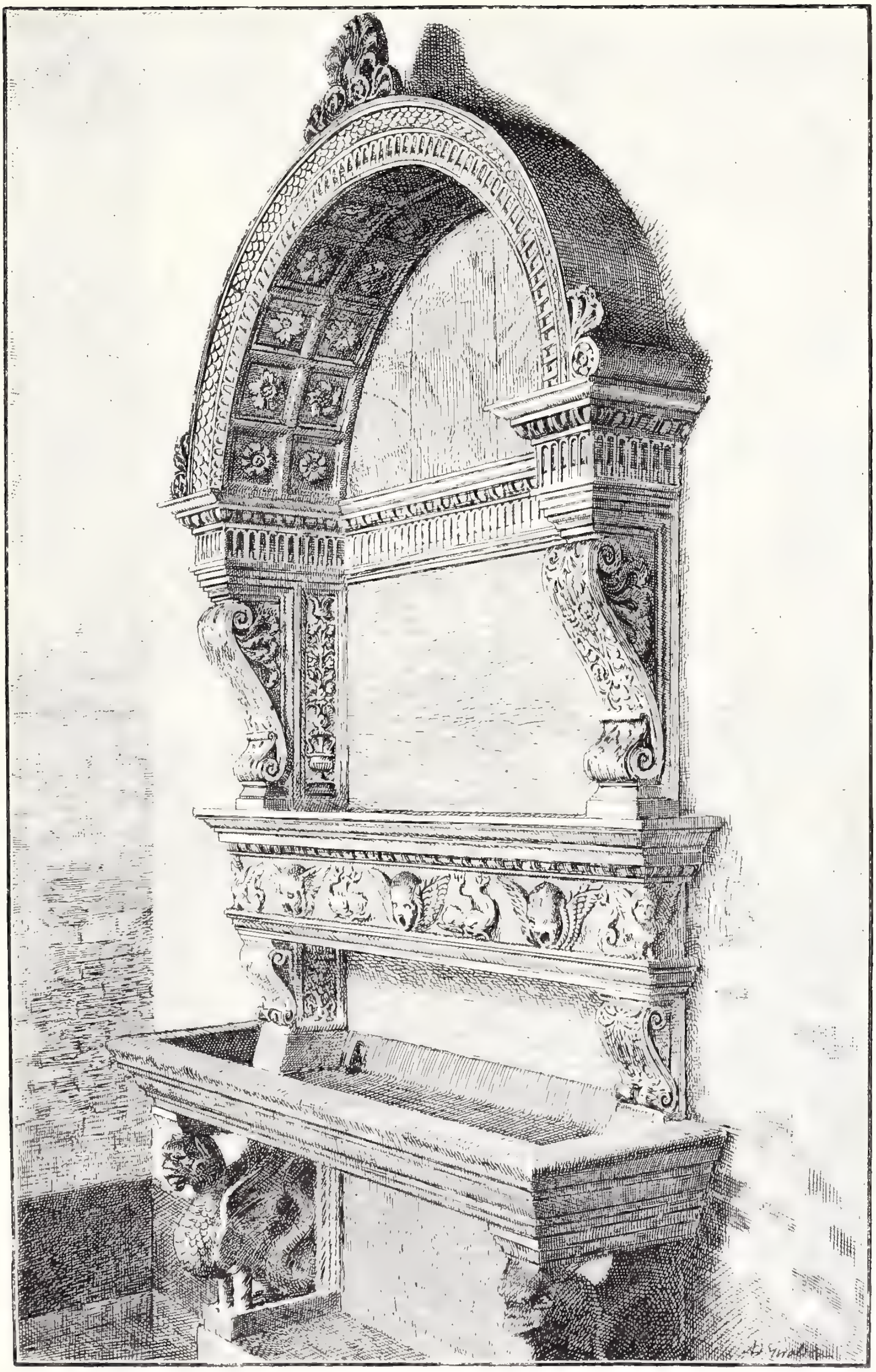


La Sacristie de l'église San Satiro à Milan.

La description des AUTELS, des TABERNACLES, des CHAIRES, des STALLES, en un mot du mobilier religieux, ne saurait, elle non plus, trouver place ici. Bornons-nous à citer, comme particulièrement riches, l'autel des Piccolomini, par Andrea Bregno, au dôme de Sienne, et celui de la chapelle Zeno, dans la basilique de Saint-Marc à Venise. Partout les formes claires et épurées de la Renaissance l'emportaient sur les combinaisons pittoresques et fouillées chères au moyen âge.

La Première Renaissance avait construit quelques SACRISTIES d'une richesse et d'un goût parfaits, telles que celle de San Lorenzo à Florence. La période suivante s'enrichit de modèles encore plus magnifiques : la sacristie octogonale de San Spirito, également à Florence, celle de San Satiro à Milan, d'une forme similaire, mais avec des pilastres, des frises, des balustrades merveilleusement mariés les uns aux autres et cependant libres et hardis.

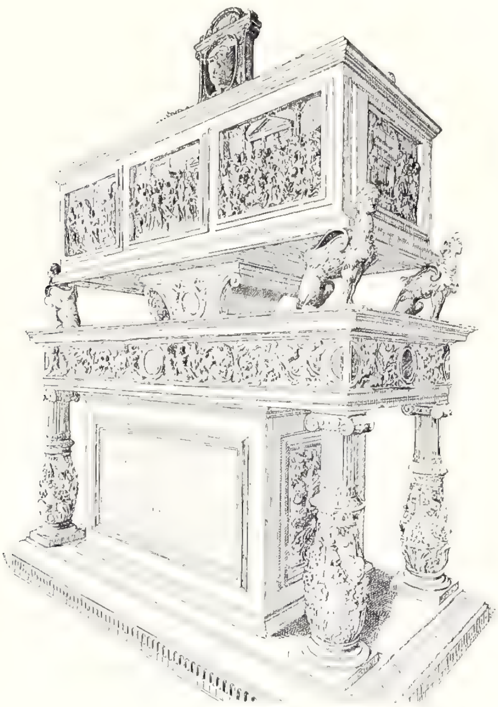
L'ARCHITECTURE FUNÉRAIRE ne pouvait manquer de se régler sur l'évolution de l'architecture religieuse : autant les tombeaux de la Première Renaissance avaient été sobres et purs, autant ceux de la période suivante furent colorés et mouvementés. C'est ainsi que les colonnes engagées se substituèrent aux pilastres, notamment dans le tombeau si important d'Ascanio Sforza à Sainte-



Le Mobilier religieux.
Lavabo conservé a l'Académie des Beaux-Arts de Venise.

Marie du Peuple. En thèse générale, les sculpteurs, que leurs confrères les architectes avaient trop souvent exclus de la décoration des façades, s'efforcèrent de prendre leur revanche. Cette tendance éclate surtout dans les mausolées de Sansovino et dans celui de Jules II, par Michel-Ange.

La règle, c'est toujours le tombeau accolé à une paroi (Rome, tombeaux des papes Innocent VIII et Pie III ainsi que d'une infinité de prélats; Florence, tombeau du gonfalonier perpétuel Soderini, au Carmine; Venise, tombeau des doges, etc.). Mais partout éclate le désir de profiler nettement le tombeau sur la paroi à laquelle il se relie. Les artistes fixés à Rome commencent par flanquer de candélabres le couronnement du tombeau (tombeaux du cardinal B. Roverella, † 1476, à Saint-Clément, de Q. Venerio, † 1479, dans la même église, du cardinal Savelli, † 1498, à l'Aracœli, etc.).

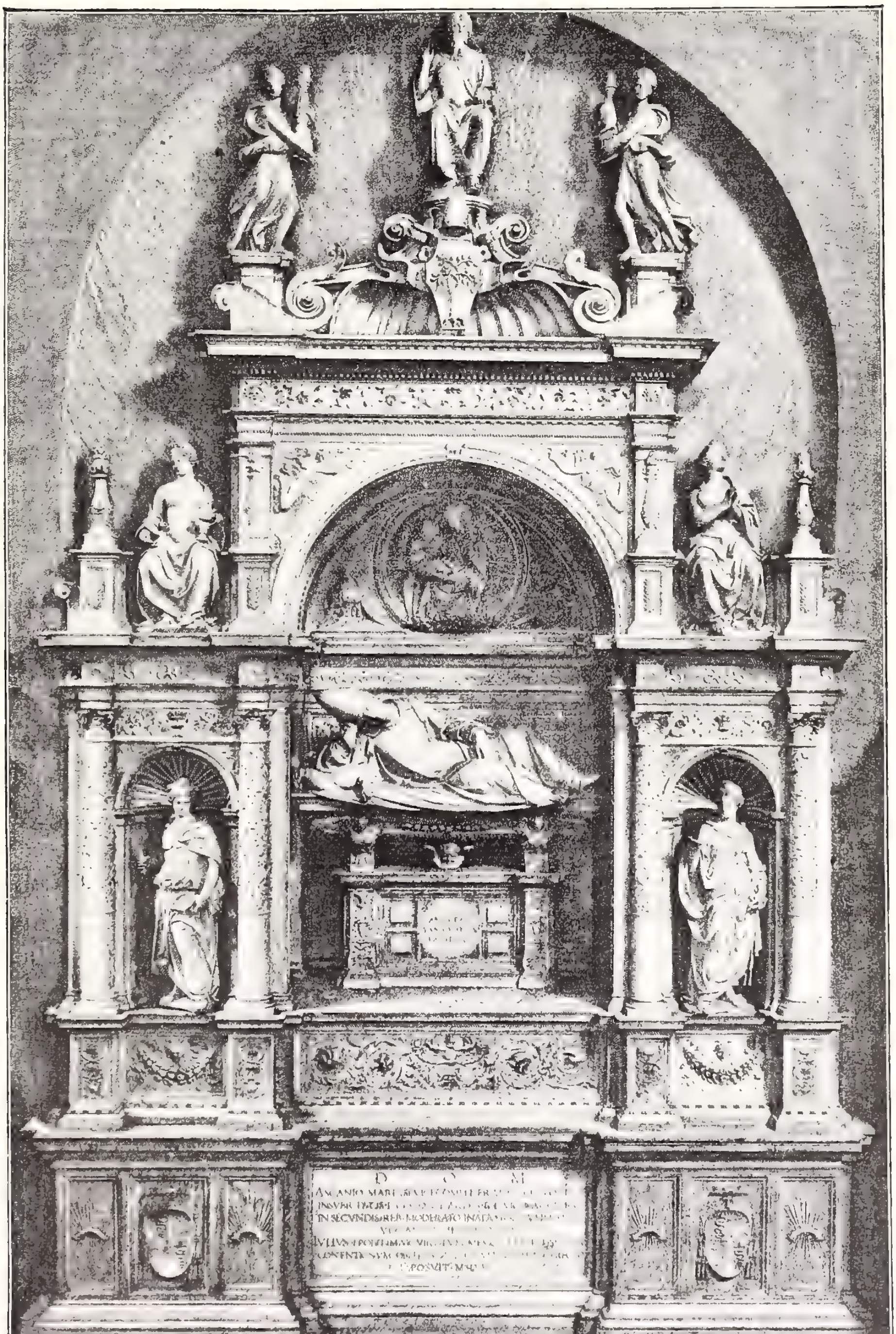


Tombeau des della Torre, par Andrea Riccio.
(Église San Fermo a Vérone.)

Mais bientôt ces concessions parurent insuffisantes et Andrea Sansovino, dans ses deux célèbres tombeaux du cardinal Ascanio Sforza († 1505) et du cardinal Girolamo Basso († 1507), à Sainte-Marie du Peuple, entreprit de découper les mausolées sur les parois au moyen d'étages en retraite l'un sur l'autre, au moyen de statues, de torchères, de silhouettes de toutes sortes. Ce fut le signal de la révolution. Presque immédiatement, l'auteur du tombeau du cardinal Giovanni da Castro († 1506), dans la même église, plaça sur l'entablement trois statues qui se profilaient avec une extrême netteté.

Nous aurons à montrer, dans la section consacrée à la sculpture, comment cette révolution se compléta par des changements dans la pose des statues des défunts : naguère ceux-ci étaient représentés étendus dans l'attitude du repos éternel; désormais ils s'accouderont ou se dresseront sur leur séant (le pape Innocent VIII, etc.).

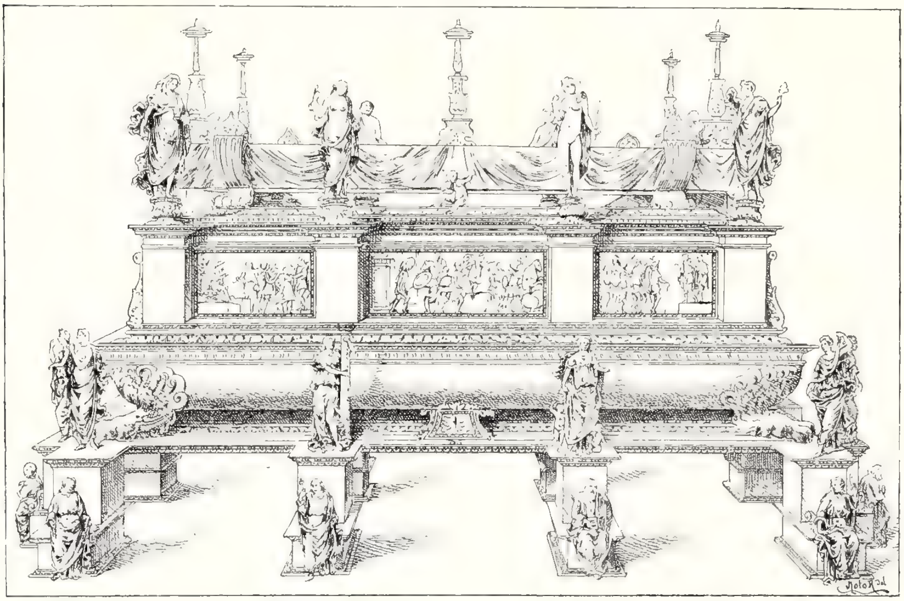
Le tombeau isolé de toutes parts avait formé l'exception au XV[e] siècle, et encore ce genre de sépulture n'avait-il été en réalité qu'une variante de la dalle funéraire : je veux dire un bas-relief ou une statue reposant sur un socle plus ou moins élevé (le tombeau du pape Martin V, à Saint-Jean de Latran,



Tombeau du cardinal Ascanio Sforza, par Andrea Sansovino.
(Eglise Sainte-Marie du Peuple a Rome.)

se compose d'un coffre rectangulaire en bronze, très étroit, avec les côtés ornés de génies nus qui voltigent tout en tenant un cartouche, et avec un couvercle supportant la statue couchée du défunt). Seul, si je ne fais erreur, Donatello avait eu le courage de placer sur le sol, sans plinthe, ni soubassement d'aucune sorte, au beau milieu de la sacristie de Saint-Laurent, le sarcophage classique, à couvercle en forme de toit, dans lequel devaient prendre place les restes de Jean de Médicis, le père du grand Cosme.

Le tombeau de Sixte IV (gravé p. 5), à Saint-Pierre de Rome, a infiniment

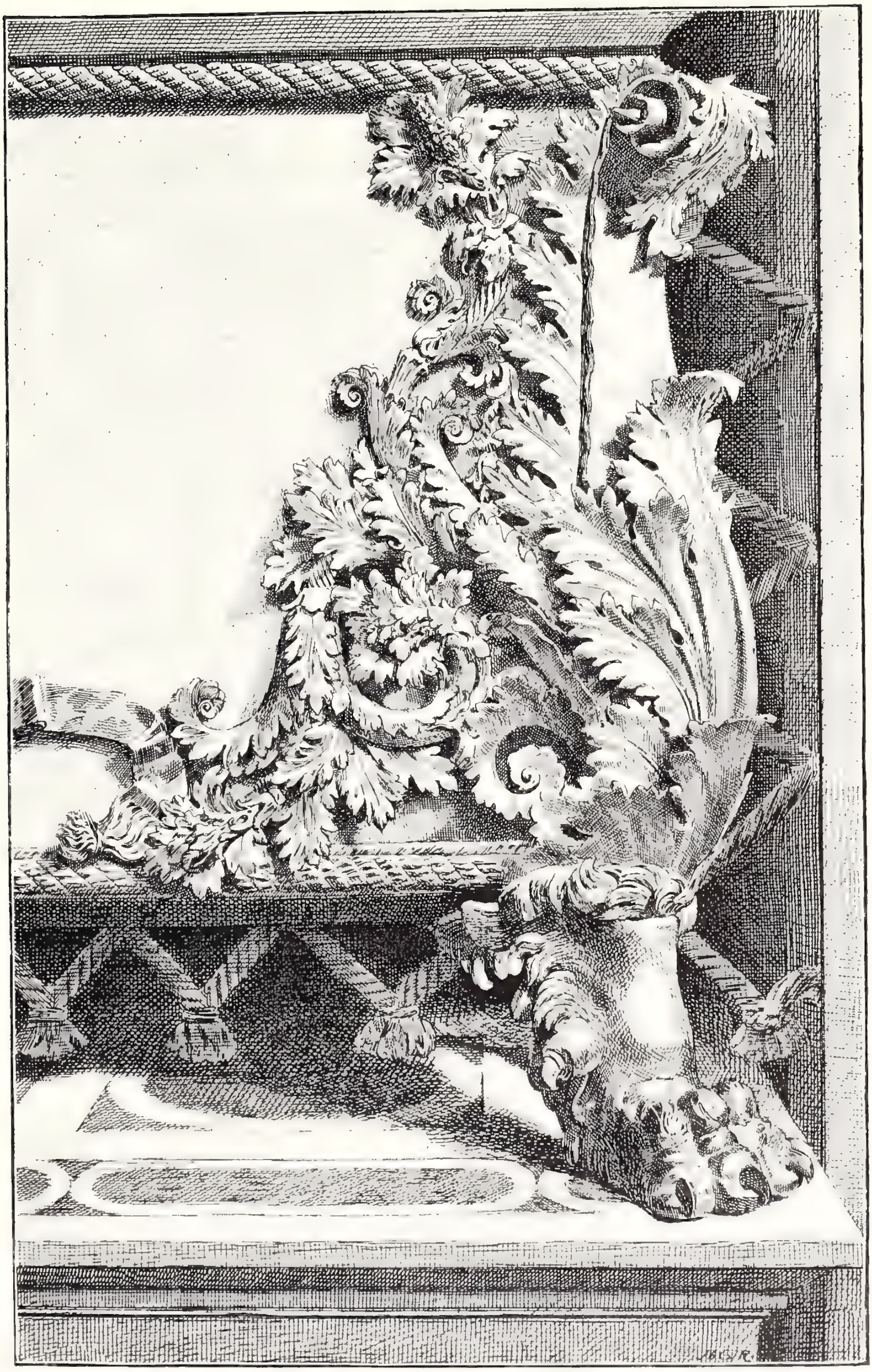


Projet du tombeau de Gaston de Foix, par le Bambaja.
(D'après un dessin conservé au South Kensington Museum à Londres.)

plus d'originalité, et nous révèle la véritable inspiration du sculpteur, opposée à celle de l'architecte : des volutes, commençant en rinceaux et finissant en griffes de lion, partent de la partie supérieure du monument, qui est sensiblement en retraite, et la relient au soubassement. Entre ces volutes, des bas-reliefs extrêmement mouvementés; puis, sur la partie supérieure, de nouveaux bas-reliefs; enfin, couronnant le tout, la statue couchée du pape.

Dans la Haute Italie, certains artistes, notamment Andrea Riccio, dans son disgracieux tombeau des della Torre, à Vérone, et Andrea de Fusina, dans le tombeau de Biraghi, à Milan, puis les auteurs des mausolées des Visconti et des Sforza à la Chartreuse de Pavie, et enfin le Bambaja, dans le mausolée de Gaston de Foix, reviennent résolument au tombeau isolé de toutes parts.

L'examen des différents types de sarcophages formerait à lui seul la matière d'un chapitre. Bornons-nous à les passer rapidement en revue. Nous avons d'abord à enregistrer la classe des sarcophages rectangulaires, avec la face plus



Fragment du Sarcophage de Pierre de Médicis, par Verrocchio.
(Sacristie de l'église Saint-Laurent a Florence.)

ou moins ornée, comme dans le tombeau du cardinal Brancacci, à Naples, dans celui de Saint-Savin, par Benedetto da Majano, à la cathédrale de Faenza, ou dans celui de la fille du Colleone, à Bergame (ce dernier, remarquable par sa décoration massive, repose sur des têtes de chérubin). Une seconde catégorie comprend le sarcophage aux angles contournés, avec des rinceaux aboutissant à des griffes de lion. Ce type avait fait son apparition dans le mausolée de Marsuppini, sculpté par Desiderio de Settignano; on le trouve ensuite employé par Verrocchio dans le mausolée de Cosme et de Pierre de Médicis; par Francesco di Simone dans le mausolée de Tartagni (église S. Domenico de Bologne, 1477); par Andrea Fusina dans celui de Biraghi (église de la Passion, à Milan, 1495), etc.

Un sarcophage d'une structure particulièrement savante — je me hâte d'ajouter que c'est la copie presque littérale de la fameuse baignoire en porphyre autrefois exposée devant le Panthéon, aujourd'hui affectée à la sépulture du pape Clément XII, au Latran — avait été composé pour le cardinal de Portugal par Antonio Rossellino : le corps même, évasé dans le bas et éloigné du sol, était fixé par ses extrémités dans deux montants qui lui servaient de support; ces montants, larges dans le haut, étroits dans le bas, à la façon d'une lyre, se terminaient devant et derrière par une griffe de lion. D'innombrables moulures reliaient le sarcophage au couvercle, qui était bombé. — Nous retrouverons cette forme quand nous nous occuperons de la France : un sarcophage qui rappelle de la manière la plus frappante celui de Latran et de la chapelle du cardinal de Portugal, a été sculpté par Francesco da Laurana pour le comte du Maine, à la cathédrale du Mans.

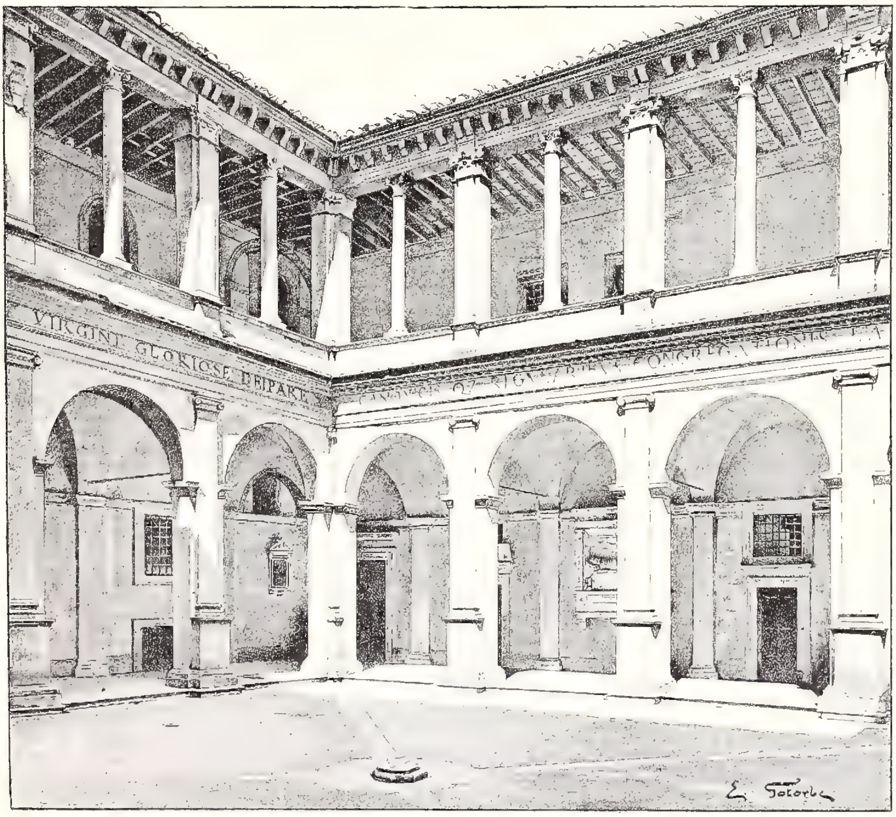
Ici encore Donatello avait pris plaisir à braver toutes les lois de la raison, de la conscience : par une de ces boutades qui lui étaient familières, il avait donné au sarcophage destiné à recueillir les ossements de Nicolas de Médicis (chapelle souterraine de Saint-Laurent) l'aspect d'un vulgaire panier en osier.

A côté des églises surgirent d'innombrables CLOÎTRES, aux formes aussi variées qu'élégantes, avec des rangées de colonnes; parfois avec deux étages superposés. Il est à peine nécessaire de rappeler ceux de l'Annonciation à Florence, de la « Madonna della Quercia » à Viterbe (gravé p. 252), de la « Madonna della Pace » à Rome, un des chefs-d'œuvre de Bramante, puis, en remontant vers le Nord, les cloîtres de la Chartreuse de Pavie, de Sainte-Marie des Grâces et de Saint-Ambroise à Milan.

Jusque vers la fin du XV[e] siècle les ordres monastiques avaient joui d'une extrême faveur, surtout après les réformes opérées par saint Bernardin de Sienne. Au début de l'ère nouvelle, un ralentissement sensible se produit : les fondations de COUVENTS deviennent de plus en plus rares (les deux célèbres monastères de Santa Giustina, à Padoue, et de San Severino, à Naples, ne

prirent leur essor que plus tard); quant aux couvents anciens, ils se consacrent à des embellissements de détail (Chartreux de Florence et de Pavie, Olivétains de Monte Oliveto Maggiore, etc.).

Dans l'ARCHITECTURE CIVILE, le besoin de confort, de luxe et en même temps d'ingéniosité, qui possédait la génération de l'Age d'Or, ne pouvait manquer de mûrir rapidement les formes, de les rendre plus sereines et plus vivantes et



Le Cloître de la « Madonna della Pace » a Rome.

en même temps de changer en œuvres d'art une foule de constructions accessoires d'ordinaire sacrifiées dans les édifices modernes.

Les constructions d'utilité publique furent plus rares à la fois et moins importantes que les édifices destinés au culte. Elles ne comptèrent ni une fondation qui pût se mesurer avec Saint-Pierre de Rome, ni une diversité de monuments comparable à celle de l'architecture religieuse. Les HÔTELS DE VILLE, si nous en exceptons le palais municipal de Jesi et celui de Bologne, ne firent plus leur apparition que dans la Haute Italie et surtout dans la Vénétie : « Palazzo della Ragione » à Vérone (1476-1493), « Loggia del Consiglio » à Padoue (commencée en 1493 sur les plans d'Annibale Bassano, continuée sous la direction du Ferrarais Biagio Rossetti, non encore terminée en 1523); palais

de Brescia (commencé en 1508, par Formentone, mais achevé de longues années après). Malgré leur intérêt, ces constructions furent éclipsées par le Palais ducal (façade sur la cour) et par les Vieilles Procuraties (1496-1517) de Venise. Rappelons aussi, pour la même ville, l'entrepôt des Allemands, le « Fondaco dei Tedeschi », élevé en 1506 sur les plans de l'architecte allemand Hieronymus.

A Pérouse, le tribunal des changeurs, « il Cambio », captive l'attention non par ses lignes architecturales, mais par sa décoration, confiée au Pérugin et à d'habiles sculpteurs et incrustateurs en bois.

La construction des Asiles pour les enfants trouvés et des Hôpitaux avait formé un des titres de gloire de la Première Renaissance. La « Casa degli Innocenti » à Florence, « l'Ospedale Maggiore » à Milan, et « l'Ospedale di Santo Spirito à Rome » se distinguaient par leur excellent aménagement non moins que par leur magnificence. La période suivante n'eut que peu de fondations à opposer à ces créations monumentales. Citons « l'Ospedale del Ceppo » à Pistoja, avec sa célèbre frise en terre cuite émaillée représentant les *Œuvres de Miséricorde*.

Étant donnée la lenteur avec laquelle l'art dramatique se développa en Italie, la rareté ou plutôt l'absence d'édifices spécialement construits en vue de représentations scéniques n'a rien qui doive nous surprendre. On se contentait de scènes provisoires, ou même de simples tréteaux. Ce ne fut qu'en 1497 que l'on commença, dans la ville de Velletri, la restauration d'un théâtre bâti anciennement sur une place publique et qualifié de *Théâtre de la Passion*, parce qu'une confrérie de ce nom y jouait des mystères. On trouve chez d'Agincourt[1] la description et les dessins de ce monument, qui fut converti en grenier au siècle dernier.

On manque de détails sur les hôtelleries, les marchés, les établissements thermaux, et autres constructions analogues du XV^e au XVI^e siècle : J. Burckhardt cite, comme un modèle d'installation, l'Hôtel de l'Ours à Padoue (vers 1450), avec d'innombrables chambres et des écuries pouvant contenir 200 chevaux.

Des établissements thermaux semblent avoir pris naissance dans quelques villes, mais nous ignorons quelle en fut l'organisation. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que les papes Nicolas V, Calixte III, Pie II, Sixte IV firent des dépenses considérables afin de rendre le séjour de leur ville d'eau favorite, Viterbe, aussi agréable que possible, et pour eux et pour le commun des baigneurs : ils y élevèrent ou embellirent notamment le « Palazzo del bagno[2] ».

L'embellissement des Places publiques tenait dès lors fort à cœur aux municipalités. Les Florentins ornèrent la Place de la Seigneurie de la statue colossale du *David* de Michel-Ange.

1. *Histoire de l'Art par les Monuments; Architecture*, p. 100-101.
2. *Les Arts à la Cour des Papes*, t. I, p. 164, 204, 209.

Les FONTAINES monumentales se multiplièrent également : celle de la Place du Vatican, élevée sous Alexandre VI, avec le concours de Bramante, affirme-t-on, comprenait une sorte de candélabre portant deux bassins superposés; au



Fontaine monumentale de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle.
(Fac-similé d'une gravure de Zoan Andrea.)

sommet, sur un socle carré, quatre petits génies étaient assis autour du fût circulaire couronné par trois monts. Des bandeaux avec des bucranes et des guirlandes entouraient le massif central[1].

1. De Geymüller, *les Projets primitifs*, p. 69.

Les HABITATIONS PARTICULIÈRES se transformèrent dans la même mesure que les demeures des souverains. Le palais à la florentine, avec sa façade nue et sévère, semblable à une forteresse, ne fut plus guère de mise que dans la ville qui avait inventé ce type (palais Strozzi, palais Gondi, palais Antinori). Partout ailleurs on recherchait la clarté et la gaieté, avec des divisions nettement accusées au moyen de pilastres ou de colonnes, avec des jours nombreux, une ornementation parfois éblouissante, mais plus souvent encore sobre et élégante.

Le critère auquel on reconnaît si un style est vivant ou non, c'est la manière dont il s'acquitte des tâches non les plus brillantes, mais les plus modestes. Il est relativement facile de créer des morceaux d'apparat — le Val de Grâce, la Colonnade du Louvre, la Galerie d'Apollon, etc., — le siècle de Louis XIV y a excellé; mais si l'on avait demandé à un des architectes du grand roi de bâtir une maison bourgeoise, un simple pavillon, il y a gros à parier qu'il n'aurait réussi qu'à enfanter une œuvre lourde, ennuyeuse et glaciale.

Si les municipalités se montraient de plus en plus avares de constructions nouvelles, les particuliers du moins tenaient à faire bénéficier dans la plus large mesure possible leurs concitoyens du luxe de leurs habitations. Tantôt c'étaient des bancs de pierre régnant autour d'un palais, comme au palais Strozzi, tantôt des portiques ouverts dans le genre de la « Loggia dei Lanzi » à Florence, de la « Loggia dei Nobili » et de la « Loggia del Papa » à Sienne. Au milieu du XVI$^{e}$ siècle, on comptait à Florence une quinzaine de ces loges, entre autres celles des Ruccellaï, des Peruzzi et des Adinari[1]. Ces constructions s'autorisaient de la recommandation de L.-B. Alberti, qui dans son *Traité d'architecture* (livre VIII, chap. VI) avait déclaré que le « Trivium » et le « Forum » devaient être ornés d'un portique sous lequel les pères de famille se réuniraient pour fuir la chaleur et s'entretenir de leurs affaires. La jeunesse, ajoutait Alberti, sera moins dissolue dans ses jeux, ainsi placée sous les yeux des patriciens.

Le CORTILE était la partie du palais italien dans laquelle les idées nouvelles, j'entends les besoins de la société moderne, s'étaient le plus rapidement donné carrière. Il suffisait d'un petit nombre de changements pour en faire l'idéal du confort et du luxe.

Quel degré de raffinement présidait à la décoration de simples CHAMBRES DE BAINS, on peut le déduire de cette circonstance que Raphaël peignit de sa main la « Stufa » (mot à mot : l'étuve) de son ami le cardinal Bibbiena, au Vatican, Jules Romain celle de la villa Lante, Léonard de Vinci celle du château de Milan.

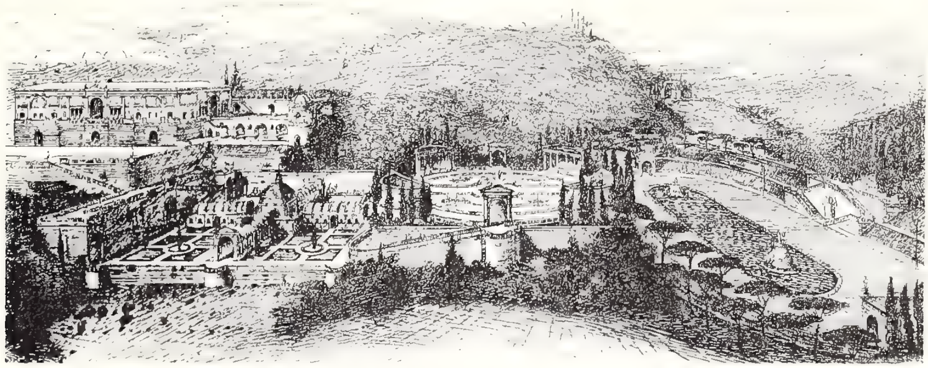
Dès le temps de Pétrarque, les Italiens adoraient les JARDINS. Bientôt l'arrangement des parterres, des bosquets et des allées se transforma en un art qui n'eut plus rien à envier à l'art même de bâtir. Des jets d'eau, des viviers, des

1. *L'Osservatore fiorentino*, 3$^{e}$ édit., t. III, p. 204.

volières et des ménageries, puis des plantes rares, y multipliaient les éléments d'intérêt.

Le jardin italien, ainsi que l'a spirituellement fait observer J. Burckhardt, contracta de bonne heure une double alliance avec l'antiquité romaine. D'une part, on mêlait à la végétation des fragments de sculptures, des inscriptions et autres vestiges antiques, de manière à éveiller une impression élégiaque; de l'autre, on disposait les massifs et les parterres sur le plan des ruines antiques, en donnant par exemple aux bosquets la forme de temples. — On aime à se figurer sous cet aspect les jardins des Ruccellaï, les « Orti Oricellarj », immortalisés par l'Académie platonicienne de Florence.

Les VILLAS de la fin du XV^e^ siècle se reliaient d'ordinaire à des exploitations



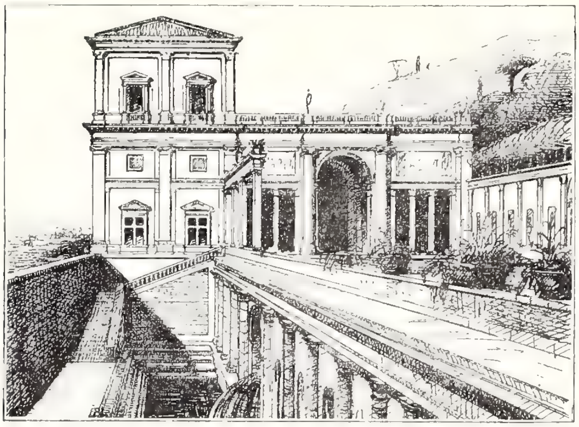
Vue générale de la Villa Madame. (D'après l'ouvrage de M. de Geymüller.)

agricoles considérables : Poggio a Cajano, la Sforzesca, bâtie par les Sforza dans les environs de Vigevano, et Poggio Reale, près de Naples, servaient de fermes-modèles en même temps que de maisons d'agrément.

Poggio a Cajano était la création favorite de Laurent de Médicis, qui, après avoir acquis ce domaine en 1479, chargea son ami Giuliano da San Gallo d'édifier la villa appelée à une si grande célébrité. Un aqueduc amenait l'eau des hauteurs de Bonistallo. D'immenses potagers et vergers servaient aux expériences entreprises par Laurent, non moins curieux des productions de la nature que de celles de l'art. Ici c'étaient des plantations de mûriers (aujourd'hui encore, ce genre de culture forme une source de revenus considérable pour le bassin de l'Ombrone); ailleurs, des animaux rares, achetés jusqu'en Espagne et en Égypte. Laurent, en effet, peut être considéré comme le fondateur des jardins d'acclimatation, dans le sens le plus élevé du terme. Sa prodigieuse activité s'étendait à tout, depuis les faisans dorés, dont les descendants peuplaient encore le parc il y a quelques lustres, jusqu'aux porcs de la Calabre, aux ruminants de l'Inde, peut-être même aux girafes; car c'est sous ses auspices que ce bizarre et gigantesque quadrupède fit sa première apparition sur les bords de l'Arno. Étables, volières, garennes, séries de zoologie et séries de

botanique, tout témoignait d'une curiosité sans cesse en éveil, d'une ardeur féconde et infatigable[1]. A Poggio Reale (t. I, p. 119), à la Sforzesca, l'horticulture, la pomiculture et l'agronomie ne tenaient pas moins de place.

Vers le début du XVI[e] siècle, la villa italienne, sous l'influence toujours croissante de l'épicurisme, devint non pas un diminutif des palais construits à l'intérieur des villes, mais comme un compromis extraordinairement pittoresque et voluptueux entre les ressources de l'art et les ressources de la nature. On demanda aux plus grands artistes d'embellir ces résidences désormais vouées au plaisir seul, au lieu d'être, comme par le passé, le poste, plus ou moins agrémenté, d'où le père de famille surveillait ses fermiers et tenanciers. Raphaël dut composer des cartons pour la décoration de la Magliana, le rendez-vous de chasse favori des papes, depuis Innocent VIII jusqu'à Léon X; c'est lui également que le cardinal Jules de Médicis chargea d'élaborer les plans de la merveilleuse Villa Madame, située au pied du Monte Mario, à quelques pas de Rome (1516 et années suivantes[2]). Le Sanzio ne se contenta pas d'y combiner avec une rare ingéniosité les merveilles de l'architecture avec celles de l'art des jardins, il y multiplia les ornements, qui forment, avec ceux des Loges du Vatican, le triomphe le plus complet de la décoration peinte et sculptée. Continuée après la mort de Raphaël sous la direction de Jules Romain et de Jean d'Udine, la villa fut saccagée, affirme-t-on, dès le pontificat de Clément VII par ordre du cardinal Pompeo Colonna, qui voulait se venger du Pape. Restaurée quelques années plus tard, elle fut occupée par la famille Farnèse et notamment par Marguerite, fille de Charles Quint, veuve d'Alexandre de Médicis et épouse d'Ottavio Farnèse.



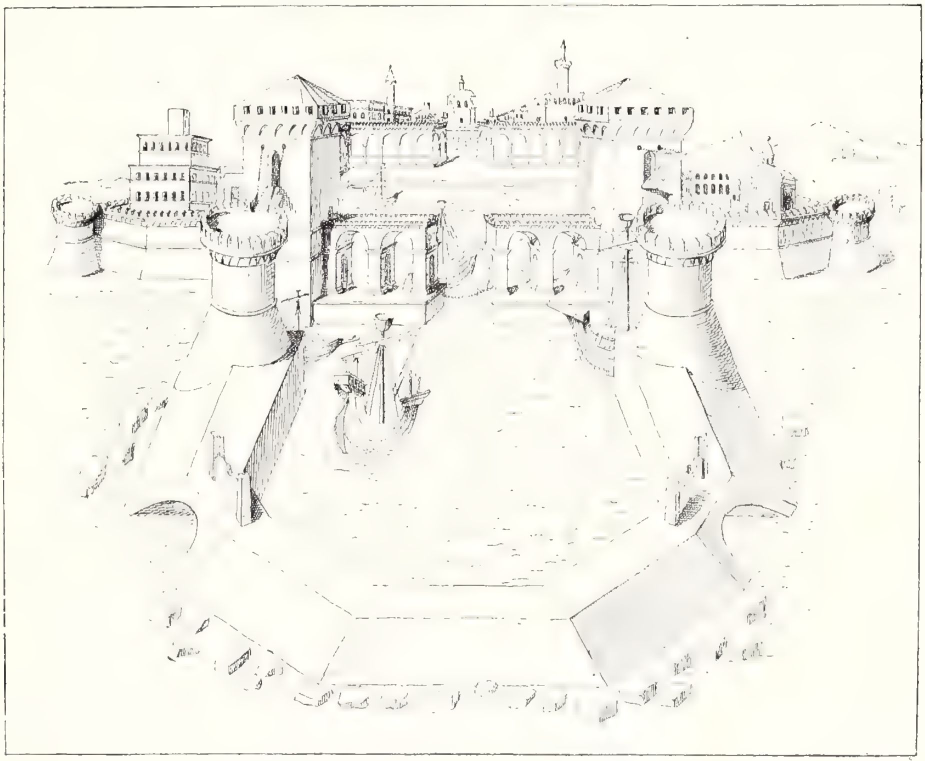
Vue d'une des ailes de la Villa Madame.
(D'après l'ouvrage de M. de Geymüller.)

La villa Madame s'élève sur le penchant du Monte Mario. Entourés de jardins, de grottes, de fontaines et situés sur des collines chargées de tout le luxe d'une végétation méridionale, ses restes présentent encore, dans leur état de dépérissement et d'abandon, un tableau plein de charmes. Les lignes

1. A. de Reumont, *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, 2[e] édit. Leipzig, 1883. Cf., sur Poggio a Cajano, *le Tour du Monde*, 1883, livr. 1186.

2. Telle est la date mise en avant par M. de Geymüller dans ses *Documents inédits sur les Manuscrits et les Œuvres d'architecture de la famille des San Gallo*, p. 19. Paris, 1885.

ondoyantes du Monte Mario, garni autrefois de magnifiques pins, formaient, dit Gruner, à qui j'emprunte cette description, un fond imposant à cet édifice, dont de brillants détails relevaient l'éclat. Du haut de la terrasse sur laquelle on monte par de commodes escaliers, et du haut du superbe portique dont le temple de la Paix inspira la forme hardie aux artistes modernes, Rome et sa campagne offrent le panorama le plus saisissant.... Dans la partie achevée, la



Un château fort en Italie vers le commencement du XVIe siècle.
(Fac-similé d'un dessin de Francesco di Giorgio Martini.)

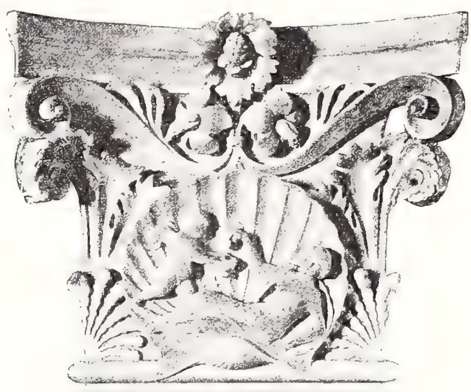
cour forme un large hémicycle d'où l'on découvre, comme du fond d'un théâtre antique, le Vatican et Saint-Pierre, et d'où l'on entre dans un magnifique portique. Devant ce portique se trouvent les jardins, et dans le mur sud-est une fontaine, travail exquis de Jean d'Udine. Vasari, qui en parle avec des transports d'admiration, rapporte « que ce fut une imitation d'un temple de Neptune qui venait alors d'être découvert parmi les ruines du « Palazzo Maggiore », et que le cardinal fut tellement satisfait de cette production du talent de Jean, qu'il le gratifia d'un canonicat.... Les statues qui ornaient le portique, celles qui occupaient les niches sur les terrasses, les vases qui reposaient sur les balustrades autour du réservoir, ont tous disparu depuis longtemps. Les beaux arbres qui autrefois décoraient les jardins et formaient de délicieuses et vastes promenades n'existent plus; et aujourd'hui il ne reste

que des fragments de deux figures colossales, dernier témoignage de la perfection des travaux artistiques de tout genre qui concouraient à l'embellissement de ce splendide séjour[1]. »

Malgré le luxe et l'élégance de ces villas, la troisième période de la Renaissance parvint à faire un pas de plus : rappelons la villa de Monte Imperiale près de Pesaro, construite par Girolamo Genga pour le duc F. M. della Rovere, la villa de Caprarole, un des chefs-d'œuvre de Vignole, la villa d'Este à Tivoli, la villa du pape Jules III, la villa des Médicis à Rome, etc.

L'art de la guerre subit, comme toutes les autres formes de l'activité humaine, le joug de l'esthétique. L'architecture militaire s'enorguellit du concours des artistes les plus illustres : Francesco di Giorgio Martini, Bramante, Léonard de Vinci, les San Gallo, Michele San Micheli, et tant d'autres. Citadelles, bastions et arsenaux ressemblaient à des palais bien plus qu'aux informes bâtisses de nos ingénieurs modernes. On aurait dit une convention internationale destinée à faire triompher partout la cause du beau et à donner le pas à l'art sur la science, à l'agréable sur l'utile.

1. Gruner, *Décorations de palais et d'églises en Italie;* Paris, 1854, p. 5. — Grâce à l'obligeance de M. Hœpli, nous pouvons placer sous les yeux de nos lecteurs des réductions de deux des vues de la Villa Madame publiées par M. de Geymüller dans son *Raffaello Sanzio studiato come architetto*. (Milan, Hœpli, 1884.)



Chapiteau du Palais Vieux à Florence, par Benedetto da Majano.



Frise en terre cuite modelée par Caradosso.
(Sacristie de San Satiro à Milan, construite par Bramante.)

# CHAPITRE II

DONATO BRAMANTE. — SES CONSTRUCTIONS EN LOMBARDIE, A ROME ET DANS LES MARCHES. — SAINTE-MARIE DES GRACES, LE PALAIS DE LA CHANCELLERIE, LA COUR DU BELVÉDÈRE ET LA BASILIQUE DU VATICAN. — RAPHAËL ET LES AUTRES ÉLÈVES DE BRAMANTE.

Jusqu'ici, pour chacune des branches de l'art, nous avons régulièrement commencé notre revue par Florence et la Toscane. Mais pour l'architecture le sceptre échappe peu à peu aux Florentins, et c'est le représentant du petit duché d'Urbin, jusqu'alors si pauvre en artistes, qui inaugure, dans une province non moins obscure, la Lombardie, le style dans lequel s'incarne la Renaissance parvenue à son apogée. La personnalité de Bramante est trop éclatante pour que, dérogeant au programme topographique suivi antérieurement, nous ne prenions ses pérégrinations pour point de départ de notre classification, et pour que nous n'étudiions pas d'abord les vicissitudes de l'architecture en Lombardie, où ce grand architecte fit un si long séjour, puis à Rome, où il couronna si glorieusement sa carrière. Des chapitres spéciaux seront consacrés à l'histoire de l'architecture dans les régions non soumises à l'influence de

Bramante : Florence et la Toscane, le royaume de Naples, l'Émilie, la Vénétie, etc.

Donato di Angelo Bramante[1] (faussement appelé Bramante Lazzari) avait pour patrie la villa de Monte Asdrualdo, près de Fermignano, à trois milles d'Urbin; il y était né vers 1444. Quoiqu'il comptât vingt-trois ans au moment où Frédéric de Montefeltro fit reprendre par Luciano da Laurana les travaux du palais d'Urbin (1467), rien ne prouve que son souverain ait songé à utiliser, ni à ce moment ni plus tard, le talent de son jeune compatriote.

Nous manquons de toute information sérieuse sur les débuts de notre artiste, qui cultiva la peinture avant de s'adonner à l'architecture (Vasari lui donne pour maître le peintre et architecte urbinate Fra Carnevale; il connut probablement aussi Piero della Francesca, et peut-être même L.-B. Alberti et Mantegna). Nous savons seulement que son éducation première fut assez négligée : il n'apprit guère qu'à lire et à écrire, et encore certains biographes modernes, se fondant sur l'absence de tout autographe, affirment-ils qu'il était absolument « inalfabeto », c'est-à-dire incapable d'écrire. Une humeur enjouée, un certain talent d'improvisation, de la souplesse et de belles manières permirent à Bramante de masquer l'insuffisance de son éducation et de faire figure à la cour des grands. Une fois fixé à Milan, il s'essaya même dans la poésie : une vingtaine de sonnets ou de pièces de circonstance parvenus jusqu'à nous témoignent du moins de la facilité avec laquelle il versifiait.

Il est difficile d'admettre que Bramante n'ait pas visité la Toscane. Plusieurs de ses constructions rappellent de la manière la plus frappante les monuments florentins : l'intérieur de Sainte-Marie des Grâces suppose une étude préalable de l'ancienne sacristie de Saint-Laurent; dans la même église, les petites rotondes s'appuyant extérieurement contre la partie inférieure du tambour semblent dériver des parties correspondantes de Sainte-Marie des Fleurs; les arcades de la « Canonica » de Saint-Ambroise révèlent l'imitation de l'intérieur de Saint-Laurent; enfin le rez-de-chaussée du palais de Saint-Blaise à Rome rappelle par ses bossages gigantesques le palais Pitti[2].

Vers 1472, au plus tard en 1474, ainsi sous le règne de Galéas Marie, Bramante se fixa dans le Milanais[3]; fidèle à la dynastie des Sforza, il ne quitta

1. Bibl. : Pungileoni, *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante.* Rome, 1836. — Burckhardt et Bode, *le Cicerone.* — Casati, *I Capi d' arte di Bramante nel Milanese.* Milan, 1870. — Caffi : *Archivio storico lombardo;* 1871. — Baron H. de Geymüller, *les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome.* Paris, Baudry, 1875-1880. — L. Courajod et H. de Geymüller, *les Estampes attribuées à Bramante.* Paris, 1874; extr. de la *Gazette des Beaux-Arts.* — *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps;* 2e édit., p. 312-315, 579 et suiv. — *Gazette des Beaux-Arts,* 1879, t. I, p. 353; t. II, p. 506. — H. Semper : *Kunst und Künstler* de Dohme, t. I. — L. Beltrami, *Bramante poeta*; Milan, 1884. — W. de Seidlitz : *Annuaire des Musées de Berlin,* 1887, p. 183-205. — Article de M. L. Palustre, dans *la Grande Encyclopédie.*

2. De Geymüller, *les Projets primitifs.*

3. Il résulte de recherches récentes que le prétendu Bramante de Milan, qui d'après Vasari

sa patrie d'adoption, abstraction faite de quelques voyages de peu de durée, qu'à la chute de Ludovic le More.

Les peintures exécutées par Bramante dans le Milanais ont presque toutes disparu. Des fragments de fresques conservés aujourd'hui au palais Panigarola-Prignetti à Milan, — des portraits en pied de contemporains, — nous montrent en lui un sectateur de l'École ombro-florentine. Sur la façade d'un autre palais de Milan, Bramante peignit un *Démocrite riant* et un *Héraclite pleurant*. La façade du palais du Podestat de Bergame, ainsi qu'une des salles du même édifice, furent ornées par lui de portraits de *Philosophes*. On vantait sa science des raccourcis.

Quels enseignements Bramante, qui à ce moment ne connaissait probablement pas Rome, pouvait-il trouver dans les monuments de la Lombardie ? M. de Geymüller, le biographe attitré du maître, s'est chargé de nous répondre : « La disposition des piliers et des voûtes, dit-il, telle qu'elle s'était développée spécialement en Lombardie, pourrait avoir eu sur Bramante une influence notable. On est également autorisé à admettre que les résidences ducales de Pavie, de Vigevano et de Milan, à l'aspect si fier et si imposant, éveillèrent en lui des inspirations qu'il aurait vainement cherchées au palais Pitti ou dans le reste de l'Italie. La cathédrale et l'église Saint-Laurent de Milan exercèrent également de l'influence sur lui. Sûr de lui-même, il ne dédaigna point de combiner une fois une disposition d'archivoltes lombardo-romanes avec les formes nouvelles, à l'occasion de la porte commencée en 1491 sur le côté sud de la cathédrale de Côme[1]. » Ajoutons que le système si élégant, la disposition si légère et si aérienne de galeries régnant autour des coupoles, des clochers ou des absides et d'étages en retraite les uns sur les autres, tel qu'il s'était développé dans les églises romanes et même gothiques de la Haute Italie (église Saint-Gothard à Milan, abbaye de Chiaravalle, etc.), lui servit de modèle pour Sainte-Marie des Grâces. Autant les Florentins cherchaient à frapper l'imagination par des masses imposantes et des lignes ininterrompues, autant les Lombards se plaisaient à diviser et à accentuer jusqu'aux moindres facteurs de la construction.



Médaille de Bramante
Par Caradosso.

Ainsi s'explique comment certains monuments milanais antérieurs à Bramante offrent déjà de si grandes analogies avec le style auquel il a donné son nom : de ce nombre sont la médaille modelée par Pietro da Milano en 1462

aurait précédé Bramante d'Urbin, est un personnage absolument fictif, dont le nom doit être rayé de l'histoire de l'art.

1. *Les Projets primitifs*, p. 33.

(gravée t. I, p. 483), et différents monuments signalés par M. de Geymüller (p. 32-33).

Telle était la liberté laissée à l'artiste dans ces régions un peu attardées, et par conséquent passablement éclectiques encore, qu'il put faire usage, sans provoquer de scandale, de l'arc ogival : il l'employa pour continuer les travaux de l' « Ospedale Maggiore » de Milan, donnant ainsi un rare exemple de tolérance et de goût.

L'avouerai-je ? je ne puis me détendre de la pensée que l'ignorance des modèles antiques, ces modèles relativement rares dans la Haute Italie, jointe à l'ignorance des écrits de Vitruve, ne contribua pas peu à donner aux créations de la période milanaise de ce grand enchanteur leur aisance et leur légèreté inimitables, quelque chose comme le sourire de Léonard traduit en architecture. Une fois établi à Rome, il visera davantage au style classique : il fera plus grand, mais fera-t-il aussi vivant?

L'emploi des matériaux si souples et si maniables qui étaient à peu près seuls en usage dans ces régions, je veux dire la brique et la terre cuite, acheva de favoriser l'essor des qualités admirables qui sommeillaient en Bramante : il lui permit de déployer toute sa fantaisie et toute sa grâce, en se jouant en quelque sorte des difficultés techniques.

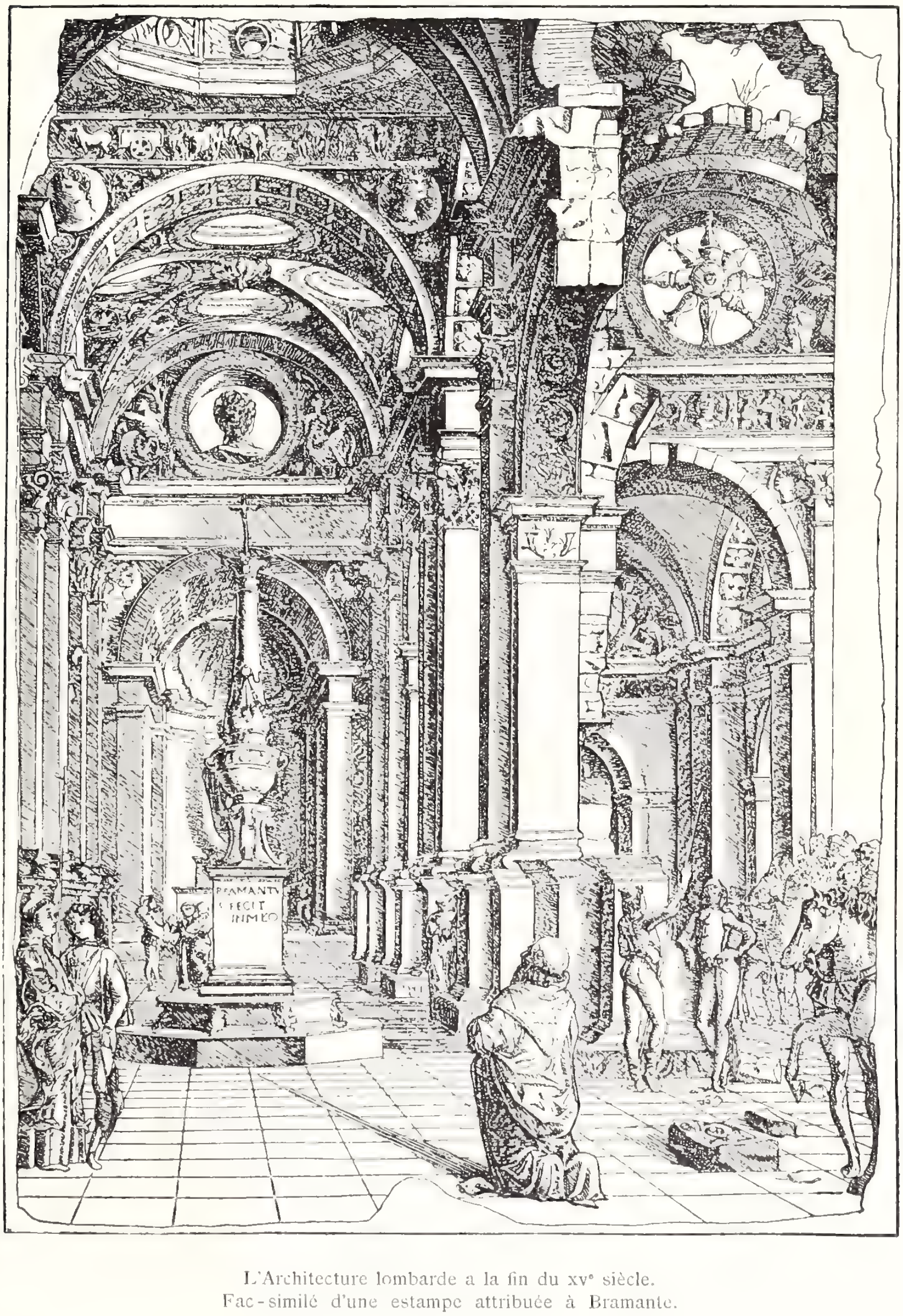
D'après Vasari, dont le récit abonde en anachronismes et en contradictions, Bramante aurait commencé ses études d'architecture en suivant avec assiduité les travaux du dôme de Milan. Mais les comptes de cette construction publiés *in extenso* ne mentionnent le nom de l'architecte urbinate qu'en 1488 et en 1490, c'est-à-dire à une époque où il était déjà célèbre.

La chronologie des édifices élevés par Bramante à Milan est passablement obscure. Nous savons seulement que la sacristie de San Satiro remonte à 1485, au plus tard, que le cloître (« la Canonica ») de Sant' Ambrogio fut commencé en 1492, et que les parties orientales de Santa Maria delle Grazie, jusque sous le tambour, datent de la même époque. Vers la fin de l'année 1493, le maître quitta temporairement le service de Ludovic pour se rendre à Florence et à Rome. Mais dès 1494 il travaillait de nouveau à Vigevano, où une loge aujourd'hui murée proclame hautement son intervention. Le dernier ouvrage à date certaine dirigé par lui à Milan fut le monastère de Sant' Ambrogio (aujourd'hui hôpital militaire); Ludovic le More posa, en 1498, la première pierre de cette construction, que les événements ne tardèrent pas à interrompre.

Examinons successivement ces différents monuments.

A « Santa Maria presso San Satiro », Bramante construisit le transept, la nef, l'abside, avec un curieux effet de trompe-l'œil, et la sacristie octogonale (gravée p. 344), enrichie des merveilleuses terres cuites de Caradosso (la façade de l'église est moderne, à l'exception du soubassement; elle a pour auteur Vandoni). Dans la sacristie, l'ornementation est d'une variété et d'une

fraîcheur qui défient l'analyse : les chapiteaux se composent tantôt d'une cuirasse à laquelle se rattachent, au moyen de rinceaux, des dauphins dont

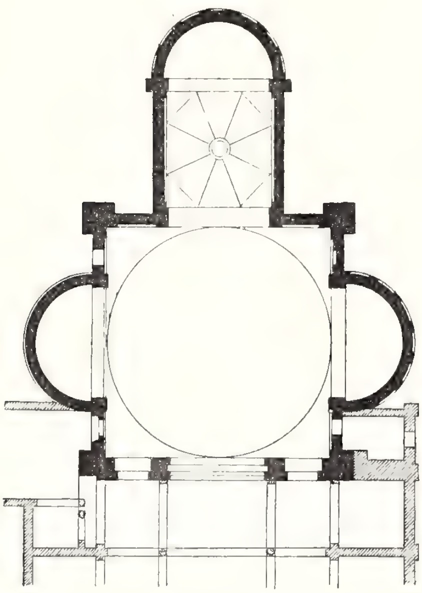



L'Architecture lombarde a la fin du xv<sup>e</sup> siècle.
Fac-similé d'une estampe attribuée à Bramante.

la tête forme volute ; tantôt d'hippocampes affrontés, tantôt de sphinx ; ailleurs un enfant assis tient deux cornes d'abondance ; puis nous avons la vaste feuille d'acanthe qui recouvre toute la moitié inférieure des piliers. Rien

qu'à l'originalité et à la sûreté avec laquelle sont combinés ici les différents éléments, on reconnaît l'architecte de génie.

Dans le cloître (« la Canonica ») de Saint-Ambroise on loue la beauté des proportions, la perfection des saillies, le mouvement des profils et le dessin des chapiteaux. Le maître y fit de la polychromie à l'aide de matériaux de couleurs différentes. Les colonnes de granit, à chapiteaux très variés en marbre noir, sont, d'après Paravicini, d'une élégance de dessin et d'une perfection d'exécution surprenantes. « Ces chapiteaux sont surmontés d'un entablement sévère et bien profilé sur lequel viennent reposer les arceaux, ce qui donne de la légèreté et de l'air à l'ensemble. Des clefs en marbre noir, très élégantes et très variées de forme, se montrent au sommet de chaque archivolte et viennent rompre d'une façon très heureuse les lignes des moulures en terre cuite. Les colonnes qui se trouvent aux angles du portique et celles qui occupent les côtés de la partie centrale ont leur fût à saillies symétriques imitant des troncs d'arbre avec des tronçons de branches[1]. »



Plan de l'église Sainte-Marie des Grâces à Milan.

En ce qui touche Sainte-Marie des Grâces, plusieurs savants modernes ont pris texte de certaines imperfections pour enlever à Bramante la paternité de cette œuvre, somme toute encore si originale et si grandiose[2]. Mais M. de Geymüller, en se fondant sur les corrections introduites par le maître lui-même

1. *L'Architecture de la Renaissance en Lombardie*, p. 5.

2. Voici les critiques formulées contre Sainte-Marie des Grâces par Paravicini : « Cette partie du temple, telle que nous la voyons aujourd'hui, se compose d'un grand corps cubique duquel se détachent trois absides très élégantes. La partie carrée se transforme en un prisme à seize côtés et se termine par une cage à colonnes sur laquelle vient se poser le toit; le tout est couronné par un gracieux lanterneau. La partie cubique, outre le soubassement, se compose de trois étages superposés qui, à l'exception du dernier, s'étendent également aux absides. Le premier consiste en simples panneaux encadrés de terres cuites entre lesquels sont placées les fenêtres rectangulaires des absides. Le second présente des pilastres alternant avec des demi-colonnes à candélabres, des médaillons et des guipures également en terre cuite; enfin, le dernier étage se compose de simples panneaux avec fenêtres et lunettes rondes. L'ensemble de toute cette reconstruction laisse voir une telle indécision de style, une ornementation si pénible et même si irrationnelle dans quelques parties, si opposée enfin à la manière élégante et forte de Bramante, que non seulement on doit absolument nier toute coopération de sa part, mais encore être convaincu que ces travaux furent dirigés sans unité de conception architecturale et décorative, par différents architectes qui se succédèrent les uns aux autres. En effet, le toit de



Vue générale de l'église Sainte-Marie des Grâces a Milan.

dans un dessin assez maladroit appartenant à l'Académie royale d'Urbin[1], explique ces inégalités par une absence momentanée de Bramante, que les travaux du palais de la Chancellerie appelaient à ce moment à Rome. Il ajoute que la coupole a dû être achevée dès 1497 et que l'on retrouve déjà dans le projet de la lanterne destinée à surmonter le dôme la silhouette du « tempietto » de San Pietro in Montorio, et le parti pris général de la lanterne du futur Saint-Pierre de Rome. Comme dans cette dernière, le portique à jour est remplacé ici par un pourtour fermé, orné de colonnes engagées. Bramante, d'après M. de Geymüller, y révèle un tempérament de peintre, désireux de s'affranchir de la tyrannie des ordres; grâce à sa science des proportions, il peut braver impunément les dangers de la monotonie et superposer huit fois la même mesure dans la hauteur totale de l'édifice, sauf à diviser celle-ci en deux moitiés égales, et en introduisant autant de fois le rapport de un à deux.

Dans son état actuel, le monastère de Saint-Ambroise ne reproduit qu'une partie du projet de Bramante. M. de Geymüller fait honneur à celui-ci de la belle disposition des deux cloîtres carrés. La forte prépondérance de l'étage inférieur, qui est ouvert, enlève, dit-il, à l'étage supérieur, qui est fermé, toute apparence de lourdeur et produit cette impression de légèreté que l'on admire dans la cour du palais de la Chancellerie.

Parmi les autres constructions milanaises dignes d'être attribuées à Bramante, on cite le cloître situé entre l'église et la sacristie de Sainte-Marie des Grâces, les deux cloîtres de « San Pietro in Gessate », le côté gauche extérieur et le premier cloître de Santa Radegonda, différentes parties du château ducal, la grande cour de l'archevêché, une des cours du Broletto (Marché au Blé) et diverses maisons dont on trouvera la liste dans les travaux de M. de Geymüller et de M. de Seidlitz.

En dehors de Milan, les principales villes qui s'honorent de posséder des ouvrages de Bramante sont Vigevano, Pavie, Côme et Abbiate Grasso.

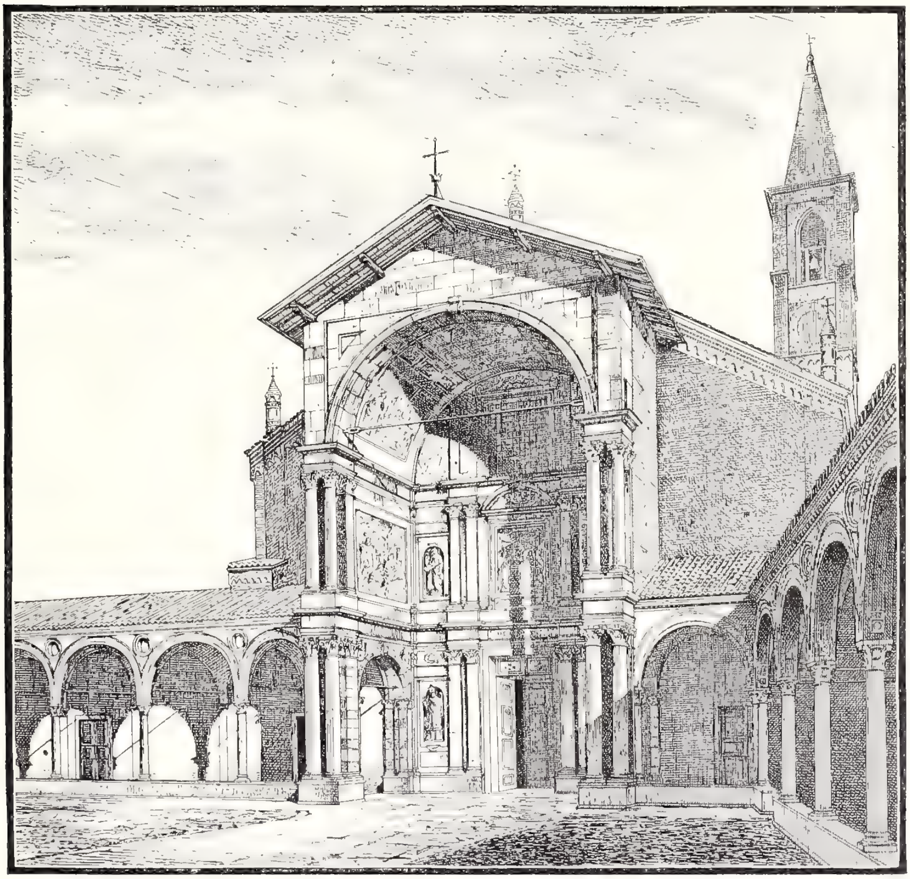
Au Château de Vigevano, près de Milan, Bramante dirigea, surtout pendant les années 1492 et suivantes, un certain nombre de constructions, dont il ne

la partie rectangulaire du chœur vient couvrir les doubles-fenêtres du pourtour extérieur de la coupole et, tandis que l'abside centrale se trouve divisée en cinq compartiments réguliers, les absides latérales le sont en sept, ce qui dérange toute leur ornementation. La partie polygonale de la coupole ne présente pas moins d'irrégularité, puisqu'elle est plus large que le corps central qui lui sert de base; de cette façon une partie du polygone pose à faux; aussi déjà en 1598 on fut obligé de restaurer entièrement la coupole, qui menaçait ruine. On peut donc conclure que dans toute cette reconstruction, ordonnée par Louis le More, Bramante n'eut que voix consultative. C'est tout au plus s'il donna les grandes lignes du plan général, qui furent altérées au fur et à mesure qu'avançaient les travaux. (*L'Architecture de la Renaissance en Lombardie*, p. 5.)

1. *Gazette archéologique*, 1887, p. 162-177.

subsiste qu'une loge, avec sept arcades aujourd'hui murées[1], peut-être aussi quelques « sgraffiti ».

A Pavie, Bramante intervint plusieurs fois dans la construction de la cathédrale; M. de Geymüller lui fait honneur de l'invention des profils excellents qui distinguent les piédestaux du chœur et le soubassement de la



Église Santa Maria à Abbiate Grasso, par Bramante.

sacristie, ainsi que du système d'éclairage si original de la crypte. Ce fut toutefois un autre maître, Cristoforo Rocchi, qui fut chargé de composer le modèle en bois que l'on conserve de nos jours encore à la cathédrale.

Deux autres monuments, l'église octogonale « Santa Maria di Canepanova » (1492), réplique plus ou moins modifiée de la sacristie de San Satiro, ainsi qu'un palais à deux étages, situé Corso Cavour, n° 30, perpétuent à Pavie le souvenir de Bramante. A la Canepanova on remarque déjà le motif que le

1. De Geymüller, *les Projets primitifs*, p. 50. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 247-248 (avec une gravure).

maître employa plus tard si habilement au cloître de la « Pace » à Rome : des colonnes posées en porte-à-faux sur le sommet des arcades inférieures.

A Côme, de même qu'à Pavie, Bramante dut formuler à diverses reprises des propositions pour l'achèvement ou la décoration de la cathédrale. M. de Geymüller, qui lui attribue l'ouverture du revêtement extérieur des façades latérales de la nef (la porte sud date de 1491), affirme que la beauté et l'ampleur du dessin des deux corniches principales, le détail sobrement profilé des contreforts avec leurs gargouilles en forme d'urnes portées par des atlantes, font présumer que ces parties furent exécutées d'après les dessins de Bramante, mais en dehors de sa surveillance personnelle[1].

Tous ces ouvrages, plus ou moins fragmentaires, sont éclipsés par la façade si simple, si grandiose, si saisissante, de l'église d'Abbiate Grasso. Cette façade (avec la date 1477 d'après M. de Geymüller, et 1497 d'après M. de Seidlitz) procède sur plusieurs points de la façade de Saint-André de Mantoue, un des chefs-d'œuvre d'Alberti. Ici comme là le motif principal se compose d'une arcade gigantesque; mais, malgré cette analogie générale, les innovations introduites par Bramante dans son projet en font une œuvre absolument originale. Et tout d'abord l'arcade occupe chez lui toute la largeur de la façade, tandis que chez Alberti elle est flanquée de quatre pilastres et de quatre niches disposées sur deux étages; en outre, l'entablement, qui occupe une place très considérable dans l'œuvre de l'architecte florentin, a disparu dans l'œuvre de l'architecte d'Urbin, ce qui augmente l'effet de l'arcade; enfin, aux pilastres occupant toute la hauteur de la façade, depuis le bas jusqu'à l'entablement, Bramante a substitué deux ordres de colonnes destinés eux encore à faire ressortir l'arcade, au lieu de l'écraser. Dans cette page monumentale, si riche et si sobre, Bramante prélude au style qui s'affirmera dans ses constructions romaines, notamment dans la célèbre niche (« il nicchione ») du jardin supérieur du Belvédère.

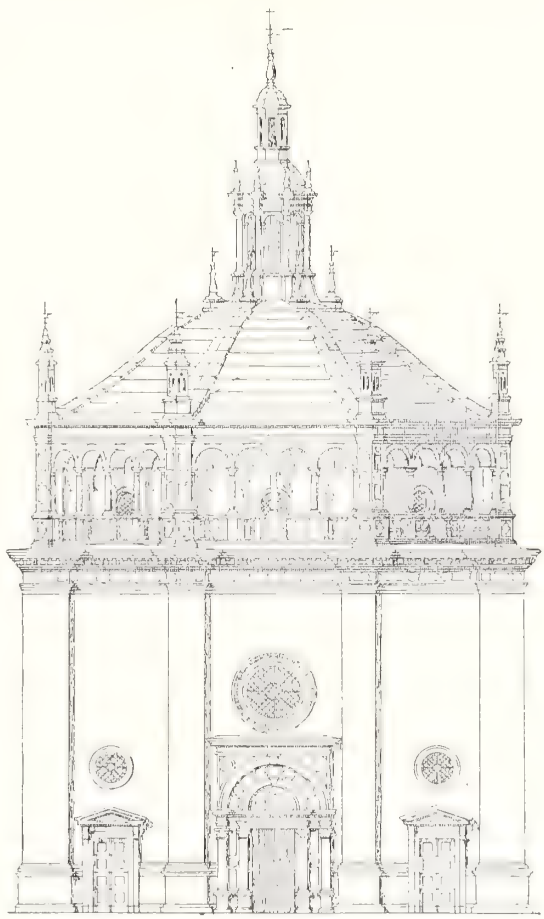
Une foule d'autres constructions, soit à Milan, soit dans les environs, soit aux extrêmes confins du Milanais, églises, monastères, palais, etc., dérivent de modèles composés par Bramante. Celui-ci, de même que Léon-Baptiste Alberti, semble avoir surtout pris plaisir à tracer des plans sur le papier; la surveillance directe des travaux l'intéressait beaucoup moins; peut-être même dédaignait-il certaines connaissances pratiques. Nous savons du moins que les constructions qu'il dirigea à Rome pour Jules II manquaient parfois de solidité : il est vrai qu'il les avait élevées avec une extrême précipitation, sur les instances mêmes du Pape.

Parmi ces édifices inspirés de plans de Bramante, la « Madonna di Piazza », à Busto Arsizio, mérite le premier rang. Rectangulaire à l'extérieur, octogonale à l'intérieur, cette église tire son principal effet du contraste entre la simplicité de l'ordre inférieur (quatre pilastres massifs et trois oculi) et la richesse de sa

1. *Les Projets primitifs*, p. 42.

coupole, avec sa balustrade, ses trente-deux arcades à jour disposées sur huit faces, ses clochetons et sa lanterne. L'église de Busto Arsizio ne fut commencée qu'en 1517 sous la direction de Lonati; la lanterne ne fut même mise en place qu'en 1569.

Le monastère du Saint-Sépulcre à Plaisance, le dôme central de l'église de Saronno, l'église San Magno à Legnano, semblent également procéder de plans composés par Bramante. A Imola, la « Madonna del Piratello » décèle dans plusieurs de ses parties, notamment dans le tabernacle placé au-dessus de l'autel, l'intervention du maître. Quant à l'église de Canobbio, attribuée à Bramante, elle ne fut commencée que longtemps après sa mort, en 1526.



Église Santa Maria à Busto Arsizio.
D'après un projet de Bramante.

Le génie de Bramante rayonna sur la Lombardie entière et son action fut d'autant plus profonde que, loin d'apporter du fond de son pays natal un style tout fait, il eut le mérite de s'approprier, sauf à les transformer et à les transfigurer, les éléments si intéressants que lui offrait sa patrie d'adoption. Une nuée d'élèves — Bramantino Suardi, Giovanni Battagio, Cesare Cesariano (1483-1546), le traducteur de Vitruve (1531), etc., — répandirent ses enseignements dans les régions où il n'avait pu atteindre personnellement.

Giovanni Giacomo Battacchione ou Battagio de Lodi est l'architecte de l'église de l' « Incoronata »[1], qu'il commença en 1488 dans sa ville natale et qui fut continuée après son départ (1489) par Dolcebuono, puis (1510) par Omodeo. On peut reprocher à cette construction son extérieur trop massif, sans

1. Sur l'histoire de cette église, ainsi que sur les églises similaires de la Lombardie, voyez l'intéressante publication de M. Strack : *Central und Kuppelbauten der Renaissance in Italien.* Berlin, 1882.

liberté et sans air. Battaggio fournit en outre les dessins de l'église polygonale « Santa Maria della Croce » ou « il Santuario », près de Crema (commencée en 1490, terminée en 1500 par Antonio Montanara). Ce dernier édifice, dont le trait dominant est la multiplicité des ouvertures, forme une tentative de compromis assez malheureuse entre les traditions de l'architecture lombarde du moyen âge et les principes de la Renaissance.

Bartolommeo Suardi, surnommé Bramantino en souvenir de son maître Bramante (né à Milan vers 1455, mort après 1536), est surtout connu aujourd'hui par ses peintures et par son recueil de dessins reproduisant les antiquités de Rome[1]. En matière d'architecture, son vestibule de San Nazareo à Milan, avec les sarcophages de la famille Trivulce, nous fournit un témoignage peu brillant de son goût.

Malgré de réelles qualités, les élèves lombards de Bramante ignoraient la netteté de vues, la souveraine clarté et le sentiment de beauté si profond qui caractérisaient le maître. Ils ne voyaient dans ses modèles que le goût de combinaisons plus ou moins pittoresques, non l'art merveilleux avec lequel étaient ménagées les transitions, non l'élégance qui éclatait jusque dans les moindres moulures, — ses courbes tour à tour si gracieuses ou si fières, — non la puissance et la clarté de cette pensée qui animait et illuminait l'édifice de la base au sommet. Et cependant le secret de Bramante consistait avant tout dans la science des proportions : avec les matériaux les plus simples, sans ornements d'aucune sorte, rien que par la magie de ses lignes, il évoquait tout un monde d'impressions exquises.

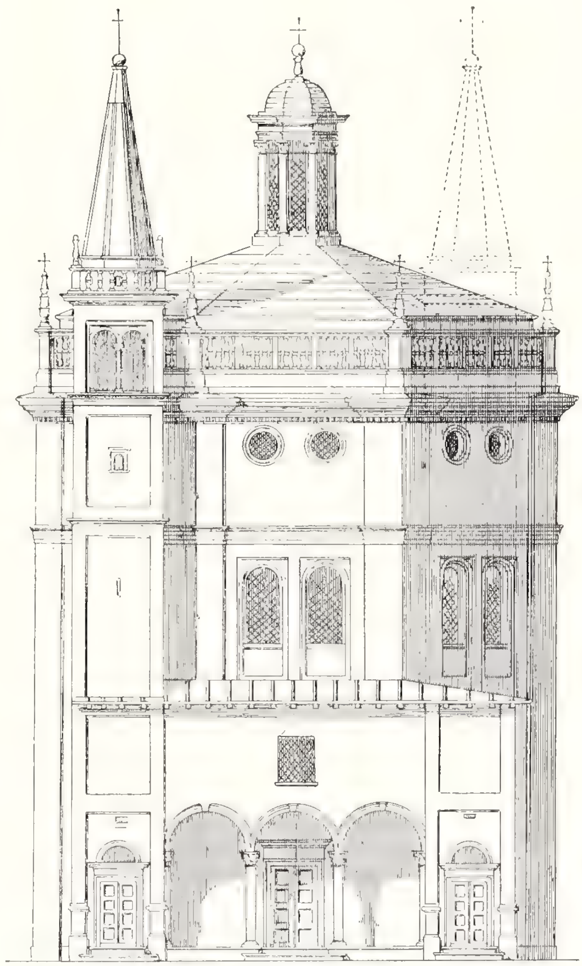
Avant de suivre Bramante à Rome, ouvrons une parenthèse pour présenter aux lecteurs les architectes qui travaillèrent à ses côtés et plus ou moins sous son inspiration : Giovanni Antonio Amadeo ou Omodeo, Giovanni Giacomo Dolcebuono, Tommaso Rodari, Cristoforo Rocchi, Cristoforo Solari, Borgognone et Zenale.

A l'exception de Dolcebuono et de Rocchi, ces artistes cumulaient tous la pratique de l'architecture avec celle d'un autre art. Omodeo, Solari, Rodari, étaient sculpteurs; Zenale et Borgognone, peintres. Est-il surprenant que, les instincts nationaux aidant, ils se soient complu dans une ornementation exubérante, qui masque à chaque instant les lignes de la construction, qu'ils aient préféré les combinaisons pittoresques aux lignes pures et nobles, qu'ils aient donné le pas aux colonnes cannelées, torses, historiées ou en forme de candélabres, sur les colonnes classiques! Loin de leur en faire un crime, je serais tenté de les en féliciter. Ne devons-nous pas à cette erreur féconde des merveilles telles que la façade de la Chartreuse de Pavie!

Giovanni Antonio Omodeo (né en 1477, mort vers 1522), l'architecte de la

1. *Le Rovine di Roma*, publié à Milan en 1875 par G. Mongeri.

chapelle du Colleone à Bergame (commencée en 1471) et de la façade de la Chartreuse de Pavie (commencée en 1491), est avant tout un décorateur d'une fantaisie éblouissante, sinon d'un goût très pur. Dans la chapelle du Colleone, ce ne sont que soubassements historiés, pilastres à médaillons, colonnettes enrichies de bas-reliefs, pinacles, niches, balustrades et frontons. L'œil ne sait où se poser au milieu de tant de trésors semés à pleines mains et un peu au hasard, au lieu d'être coordonnés par une pensée dominante.



Église de l' « Incoronata » à Lodi.

Dans la façade de la Chartreuse de Pavie, Omodeo, dont l'œuvre fut complétée par Dolcebuono et Cristoforo Solari, s'inspire des modèles romans de la Lombardie et marie des piliers formant contrefort à des galeries horizontales régnant d'une extrémité à l'autre; dans ce cadre élastique, qui n'annonce pas trop une église, il répand avec une profusion inimaginable toutes les ressources de la sculpture en ronde bosse et de la sculpture en bas-relief, pour ne point parler des incrustations en marbres de couleur. « Le soubassement, dit M. Alfred Darcel, à qui j'emprunte cette description, est décoré d'une suite de grands médaillons représentant des profils de personnages grecs ou romains, qui n'ont aucun rapport, il est vrai, avec une église. Au-dessus, s'étend une série de bas-reliefs avec des scènes de l'Évangile, remarquables par la profusion et la finesse des détails. Puis, en dehors des bas-reliefs, les membres de l'architecture, les panneaux d'encadrement, les écoinçons et les moulures sont couverts d'une profusion de motifs d'ornement et de figurines qui font de cette frise une œuvre d'une richesse incomparable. Deux fenêtres carrées s'ouvrent de chaque côté de la porte centrale, séparées

par des pilastres ornés de statues. Ces fenêtres sont divisées par un meneau central en forme de candélabre, d'une richesse de détails inouïe, qui porte deux arcs, dont les deux autres retombées sont soutenues par deux demi-candélabres accolés aux montants. Il y a quelque chose d'analogue contre les piles des arcades de la galerie de l'hôtel du Bourgtheroulde de Rouen, mais dans de moindres proportions et avec moins de luxe dans la matière. Quand l'architecte de l'hôtel bâti à Rouen aurait vu la façade de la Chartreuse de Pavie, nous n'en serions nullement étonné. L'ébrasement de la porte centrale, formant une sorte de porche précédé par deux colonnes de chaque côté, est également tout revêtu de bas-reliefs d'une extrême finesse, représentant la fondation de la Chartreuse, les obsèques supposées du fondateur, des scènes d'hagiographie relatives aux Chartreux, etc. C'est tout un monde de figurines. Une galerie règne au-dessus de cet ensemble, puis un second étage percé d'une rose au centre, entre deux fenêtres géminées, surmonte la partie centrale seule, c'est-à-dire la porte et les deux fenêtres qui la flanquent. Une seconde galerie termine par une ligne horizontale cette façade, qui est revêtue de placages de marbre à partir du niveau de la première[1]. » — Ajoutons que les frontons semi-circulaires qui devaient couronner la façade et lui donner davantage l'apparence d'un édifice religieux n'ont pas été exécutés.

Cristoforo Rocchi de Pavie doit sa réputation au modèle qu'il composa pour le dôme de sa ville natale; mais la mort (1497) l'empêcha de mener à fin ce petit ouvrage, qui ne fut achevé qu'en 1501 par G. P. Fococcia, incrustateur habile. Le modèle (en bois de cyprès, conservé aujourd'hui dans une des salles du dôme) se recommande par la richesse et la fierté des lignes. Malheureusement Rocchi, pour relier le second ordre de la façade au premier, a été obligé de recourir aux disgracieuses volutes mises à la mode par Alberti dans l'église Sainte-Marie Nouvelle de Florence.

A la Chartreuse de Pavie et à « l'Incoronata » de Lodi, Giovanni Giacomo Dolcebuono de Milan ne put que continuer une œuvre commencée par d'autres. A Milan, dans l'intérieur de « Santa Maria presso San Celso » (1491), longtemps attribué à Bramante, il lui fut donné de créer un ensemble que J. Burckhardt qualifie de splendide (trois nefs reposant sur des piliers, avec un déambulatoire et des voûtes en berceau et à caissons). « C'est, ajoute le savant historien de l'architecture italienne, l'idéal de la simplicité unie à la magnificence. Peut-être l'impression religieuse serait-elle plus forte si la lumière n'arrivait pas seulement par les bas côtés. » A Milan également, Dolcebuono construisit l'intérieur du « Monastero Maggiore » (1503-1519), immortalisé par les fresques de Bernardino Luini.

1. *Excursion en Italie*, p. 143-144.

Tommaso Rodari de Maroggia a concentré ses efforts sur la décoration de la cathédrale de Côme : il y travailla sans interruption, avec ses frères, à partir de 1486 jusque vers 1526 : de 1505 à 1509 il y exécuta la fameuse « Porta della Rana ». C'était avant tout un sculpteur. Chaque fois qu'il s'agissait de travaux d'architecture plus considérables, dit M. de Geymüller, on faisait venir des maîtres plus versés dans l'art de bâtir, comme Omodeo (1510) et Cristoforo Solari (1519). C'est à ce dernier que nous sommes redevables des améliorations considérables apportées au modèle de Rodari pour l'exécution du chœur[1]. Il est difficile de se figurer l'accumulation des ornements sur les portes et sur les fenêtres : bucranes, dauphins, aigles, sphinx, sirènes, centaures, carquois, flèches, casques, cuirasses, brassards et jambards, goupillons, ostensoirs, bas-reliefs à sujets historiques, le tout lourd, mal digéré et mal relié. On attribue en outre à Rodari la façade de l'église San Lorenzo à Lugano.

Andrea Cristoforo Solari de Milan, surnommé « il Gobbo », vécut de 1465 à 1540 environ. Nous l'avons vu intervenir dans l'achèvement de la façade de la Chartreuse de Pavie et de la cathédrale de Côme; cet artiste, qui prit part à une foule de travaux, se signala principalement par la construction de la belle église « Santa Maria della Passione » à Milan.

Citons encore Vincenzo dell' Orto, qui commença en 1498 l'église de Saronno, avec sa coupole à fenêtres bilobées séparées par des colonnettes.

La chute de Ludovic le More (1499) avait contraint Bramante à quitter le Milanais, cette belle contrée à laquelle il s'était attaché comme à une seconde patrie; ce fut sur un théâtre encore plus vaste qu'il déploya désormais les splendides ressources de son génie.

Quel était, au moment de l'arrivée de Bramante, l'état de l'architecture à Rome ? Pour répondre à cette question, nous devons revenir quelque peu sur nos pas.

Pour le dernier tiers du xv^e siècle, l'idée que l'on se faisait du développement de l'architecture romaine est absolument erronée : Giuliano da Majano n'a pas travaillé sur les bords du Tibre et Baccio Pontelli n'y a pas construit les innombrables monuments qu'on lui a attribués jusqu'à ces derniers temps, sur la foi de Vasari[2]; Giuliano et Antonio da San Gallo, au contraire, y ont laissé de nombreux monuments de leur talent. Nous retrouverons ces deux maîtres lorsque nous étudierons l'histoire de l'architecture florentine. Par contre, il importe de retracer dès à présent la carrière de Pontelli, dont le nom a été accolé à un si grand nombre d'églises ou de palais de la Ville éternelle. Cet artiste, dont on a voulu faire un maître en l'art de bâtir, a été

1. *Les Projets primitifs*, p. 40.

2. Milanesi, *Baccio Pontelli e Meo del Caprina*. Extr. du tome II de la nouvelle édition de Vasari.

avant tout un ingénieur militaire, alors toutefois qu'il ne s'occupait pas de composer les marqueteries du dôme de Pise ou du palais d'Urbin.

Bartolommeo ou « Baccio di Fino di Ventura de Puntellis » (et non Pintellis, comme on l'a longtemps cru) était né à Florence en 1450. Après avoir reçu les leçons d'un maître célèbre, également habile dans l'art de sculpter le bois, dans celui d'assembler des tableaux en marqueterie et dans les différentes branches de l'architecture, le Francione (mort vers 1495), Baccio se rendit à Pise, où il s'occupa surtout de travaux d'incrustation. En 1475, l'œuvre du dôme lui confia l'exécution de stalles, qui furent terminées en 1477. Le séjour du jeune maître à Pise se prolongea jusqu'en 1479, époque à laquelle il se rendit à Urbin. M. Milanesi est disposé à croire que là encore Baccio fit surtout œuvre d'incrustateur, ou, comme disent nos voisins, « d'intarsiatore ». Peut-être lui doit-on quelques-unes des merveilleuses incrustations qui ornent encore le palais ducal, mais il profita sans doute aussi de son séjour pour se lier avec un architecte et ingénieur illustre, Francesco di Giorgio Martini, et pour se faire initier par lui aux secrets de l'architecture militaire. Ce qui est certain, c'est qu'en 1480 le gendre du duc Frédéric et le neveu du pape Sixte IV, Giovanni della Rovere, chargea le jeune Florentin de fortifier la ville de Sinigaglia. Grâce à la protection de ce personnage, Baccio put entrer, après la mort de Frédéric (1482), au service de la cour pontificale. En 1483 nous le trouvons à Civita-Vecchia comme inspecteur des fortifications.

Ce sont là les seuls renseignements certains que nous possédions sur les relations de Baccio Pontelli avec Sixte IV. Mais ce qui vient d'être dit suffit pour montrer que ce maître ne saurait être l'auteur des nombreux monuments romains dont Vasari lui fait honneur : la bibliothèque du Vatican, la chapelle Sixtine, Santo Spirito, les Saints-Apôtres, Sainte-Marie du Peuple, Saint-Pierre ès Liens, Saint-Augustin, le Ponte Sisto, etc., etc. Ces monuments furent en effet tous commencés, quelques-uns même achevés, avant que Pontelli se fût fixé à Rome.

Sous le successeur de Sixte IV, Innocent VIII, Pontelli fut nommé sergent d'armes pontifical et commissaire des forteresses des Marches, aux appointements de vingt-cinq ducats d'or par mois. C'est lui qui construisit la citadelle d'Osimo et qui fournit, en 1488, le plan de celle de Jesi. Il mourut vers 1492, à Urbin, où il s'était fait préparer un tombeau dans l'église de Sainte-Claire.

Le successeur d'Innocent VIII, Alexandre VI, dépensa son activité en une foule de constructions intéressantes, voire importantes, mais dont aucune n'a marqué au premier rang, de même que les efforts des architectes florentins fixés à Rome furent impuissants à vivifier un style encore trop froid. Au Palais du Vatican, Alexandre VI fit construire l'appartement qui porte son nom et auquel les fresques de Pinturicchio ont valu sa grande célébrité;

à la basilique de Saint-Pierre, il s'occupa d'achever la loge de la bénédiction, commencée par Pie II. La place même du Vatican s'enrichit par ses soins d'une fontaine monumentale, tandis que le château Saint-Ange se reliait au palais pontifical par le fameux corridor couvert, et par une rue nouvelle, la « via del Borgo Nuovo ». Toujours dominé — et pour cause — par la préoccupation de sa sécurité personnelle, Alexandre avait ainsi sous la main un palais de plaisance et une citadelle. Les travaux qu'il fit entreprendre au château de Saint-Ange à partir de 1490 prouvent quel prix il attachait à le rendre inexpugnable. Il compléta cet ensemble par la reconstruction de la « porta Settimiana », qui donnait accès sur le côté opposé du Borgo, au pied du Janicule.

En dehors du Borgo, Alexandre VI fit reconstruire ou achever les églises « San Giacomo degli Spagnuoli » et « San Niccolò in Carcere », ainsi que le palais de l'Université; il dota la basilique de Sainte-Marie Majeure de son magnifique soffite en bois sculpté (doré avec le premier or venu d'Amérique; gravé p. 333), et la place de « Santa Maria in Trastevere » d'une élégante fontaine.

Cependant dès le début du pontificat d'Alexandre VI avait paru sur les bords du Tibre l'artiste supérieur qui, de concert avec Raphaël, eut la gloire de fonder l'École romaine. Nous savons par une lettre de Ludovic le More que Bramante se trouvait à Rome en 1493, occupé, selon toute vraisemblance, aux études préparatoires de la construction du palais de la Chancellerie. Mais ce fut en 1499 seulement que le maître se fixa définitivement sur les bords du Tibre.

Entre les modèles que Bramante avait trouvés à Milan et ceux que lui offrait Rome, la distance était aussi grande qu'entre la cour frivole des Sforza et la cour des chefs de l'Église, on pourrait presque dire entre la société moderne et le monde antique. Lè vieil architecte ne se vit pas seulement forcé de compter avec des matériaux dont le maniement lui était peu familier — le travertin[1], le péperin, etc., au lieu de la brique, — il fallait en même temps qu'il s'inspirât des besoins et des goûts de la cour pontificale, de tout temps portée vers la sévérité des lignes (nulle part la sculpture décorative ne joua un rôle aussi effacé qu'à Rome); il fallait qu'il s'efforçât de plaire, non plus seulement à un prince plus ou moins raffiné, tel que Ludovic le More, mais qu'il parlât « urbi et orbi », qu'il fît vibrer l'âme de la communauté chrétienne tout entière, l'âme de l'innombrable peuple des fidèles. Voulait-il se faire écouter, il devait faire grand et non plus gracieux; le Panthéon, le

1. L'emploi du travertin, le plus commun parmi les matériaux de construction employés à Rome, ne contribua pas médiocrement à réduire le rôle de la sculpture ornementale : étant donnés son grain inégal et ses pores, cette pierre ne comportait que des ornements tout à fait rudimentaires, triglyphes, oves, denticules; il eût été impossible de lui demander le degré de fini que le marbre, la pierre bleutée de Florence et la terre cuite sont susceptibles de recevoir.

Colisée, les Thermes de Dioclétien, voilà les modèles écrasants avec lesquels il avait désormais à compter. (Vasari nous parle en outre de ses études d'après les ruines de Tivoli et de Naples.)

Presque sexagénaire lors de son établissement définitif à Rome et atteint d'infirmités précoces, notamment d'un tremblement de main qui l'empêcha vers la fin de sa vie de tenir un crayon, Bramante déploya une puissance de renouvellement et d'assimilation peut-être unique dans l'histoire des arts : rompant avec son passé milanais, il parvint, à force de volonté et d'inspiration, à incarner en lui l'esprit de l'antiquité classique, à un degré auquel seul avant lui Brunellesco avait atteint. Mais, mieux partagé que son glorieux prédécesseur, il finit par où celui-ci avait débuté : parvenu à l'âge mûr lorsqu'il se trouva pour la première fois en face de l'antiquité, il s'en assimila librement l'esprit, tandis que Brunellesco en avait subi le joug dès l'adolescence.

Par un privilège qui n'a été accordé qu'à un petit nombre d'hommes de génie, Bramante fut à la fois le représentant de deux âges : les monuments qu'il éleva dans la Haute-Italie appartiennent encore à la Première Renaissance; ils ont toute la fraîcheur propre aux Primitifs; ceux dont il enrichit la Ville éternelle offrent au contraire toute l'ampleur et l'éclat de la Renaissance parvenue au zénith. Et il ne s'agit pas seulement ici de phases plus ou moins éphémères, comparables par exemple aux différentes manières de Raphaël, mais bien de styles complets en eux-mêmes et dont chacun servait de point de départ à une école nombreuse et vivace. Les principes posés par Bramante *quattrocentiste* restèrent en effet en honneur dans la Haute-Italie jusque vers le milieu du XVI[e] siècle; quant à ceux posés par Bramante *cinquecentiste*, ils n'ont cessé depuis d'inspirer tous les maîtres de l'art de bâtir.

Mais même pendant cette seconde période l'œuvre de Bramante ne présente pas le côté systématique de l'œuvre de Brunellesco. Il existe, déclare M. de Geymüller, rien qu'entre les œuvres incontestables du maître à Rome, des différences si notables, que l'on pourrait les considérer comme appartenant à deux ou même trois manières différentes employées simultanément : à sa seconde manière lombarde appartiennent les palais de la Chancellerie et Giraud; à sa manière antique, Saint-Pierre, ainsi que les parties du Vatican dont il est l'auteur. Une troisième manière toute différente est caractérisée par l'emploi de bossages très vigoureux, contrastant avec des colonnes engagées (palais construit par Bramante pour lui-même ou pour Raphaël et palais de San Biagio avec ses cinq tours lui donnant l'air d'une forteresse [1]).

Le palais de la Chancellerie ou palais de Saint-Damase (ainsi appelé parce qu'il renferme dans son enceinte l'église « San Lorenzo in Damaso »), bâti pour le compte du cardinal Raffaele Riario, neveu du pape Sixte IV, tel fut, on l'a vu, le premier ouvrage de Bramante à Rome; ce fut aussi le monument

1. *Gazette archéologique*, 1887, p. 172.

dans lequel il marqua le passage de sa manière lombarde à sa manière classique. L'ex-peintre y rompit définitivement avec les fantaisies exquises qu'il avait prodiguées dans la sacristie de San Satiro et dans la coupole de « Santa Maria delle Grazie » : désormais, le moins d'ornements possible, et surtout plus de colonnes en forme de candélabres. En revanche toutes les ressources spécifiques de l'architecture sont mises à contribution avec une



Le Palais de la Chancellerie, par Bramante.

science et une délicatesse qui éclatent en une vaste et admirable symphonie.

La façade montre, comme le palais Ruccellai d'Alberti, le mélange d'un rustique très fin et de pilastres, mais dans un arrangement tout nouveau : le rez-de-chaussée n'a pour ornements que des fenêtres cintrées, les pilastres étant réservés pour le premier et le second étage. De l'alternance des entre-colonnements il a été question ci-dessus (p. 326). Letarouilly signale la délicatesse et la fermeté des profils, non moins que l'excellente combinaison et le juste rapport des moulures. Rien de plus élégant que les détails de ces belles croisées : les arabesques, dit-il, qui décorent le fût des pilastres sont d'une finesse et d'une variété qui enchantent.

Dans la cour du palais (gravé p. 15), Bramante a opposé aux deux étages inférieurs, avec leurs arcades à jour, l'étage supérieur, uniquement relevé par des pilastres. On est frappé (pour employer les expressions de Letarouilly) de la magnificence rare des portiques et de l'heureux rapport des étages; on n'est pas moins charmé de l'harmonie qui règne dans l'ensemble. Bramante avait à sa disposition les colonnes de l'ancienne basilique de « San Lorenzo in Damaso », démolie lors de la reconstruction du palais, et qui provenaient elles-mêmes, affirme-t-on, du portique de Pompée; il distribua ces dépouilles opimes autour de la cour nouvelle, de manière à en former un portique à double étage. Cette première disposition seule — c'est toujours Letarouilly qui parle — procurait déjà de brillants effets; mais il s'agissait d'établir des bureaux, de créer des appartements d'habitation, d'élever même de nouveaux étages. Aussi, les matériaux tout façonnés venant à manquer, Bramante recourut au travertin pour remplacer le marbre dans les étages supérieurs : des pilastres placés au-dessus des colonnes en continuèrent les lignes verticales, et, pour que le motif en fût mieux senti, un mur de briques d'un bel appareil servit à les détacher. Heureuse combinaison de matériaux, ajoute Letarouilly, où se montrent toutes les ressources, toute la fécondité du génie, qui sait, à l'occasion, dissimuler les difficultés qu'il avait à vaincre et jusqu'à la pauvreté de ses moyens d'exécution!

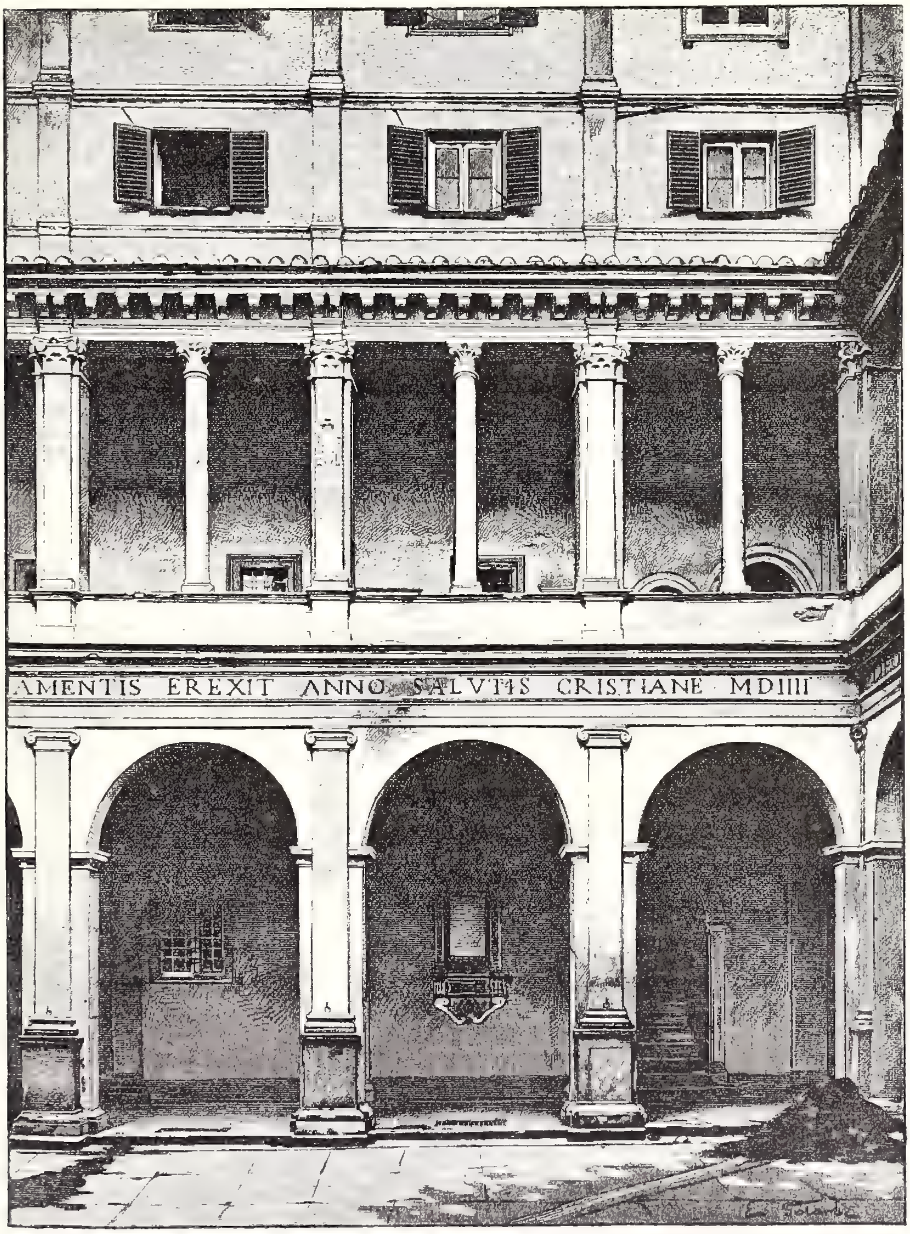
Bramante s'entourait de précautions inimaginables pour ménager les transitions au moyen d'un motif d'ornementation répété à propos. C'est ainsi que la rose des Riario forme comme la note dominante qui revient à chaque instant, sur le chapiteau des colonnes, sur les bandeaux des piliers d'angle, dans les écoinçons des arcades. Peut-être y a-t-il quelque chose de trop calculé et de trop timoré dans cette recherche : on voudrait plus de franchise et plus de vigueur; le maître se montre délicat, non puissant.

Peu de temps après le palais de la Chancellerie, l'ancien architecte des Sforza construisit le charmant petit temple circulaire, « il Tempietto », qui se dresse sur le Janicule, à côté de « San Pietro in Montorio » (inauguré en 1502; gravé p. 241). Pour la première fois peut-être, déclare M. de Geymüller, le tambour des Byzantins revêtit les formes classiques (le couronnement appartient à une époque postérieure). Malheureusement le portique circulaire qui devait se développer autour du « tempietto » ne fut pas exécuté.

Vers 1503 Bramante commença l'édification d'un palais destiné au cardinal Adriano Castellesi de Corneto (palais Giraud-Torlonia), véritable réplique, — édition revue, sinon augmentée, — du palais de la Chancellerie. Néanmoins, en comparant attentivement les détails des façades des deux palais, on acquiert la conviction, affirme M. de Geymüller, que la supériorité du palais Giraud-Torlonia, au point de vue de l'élégance du dessin et de la morbidesse dans

1. *Édifices de Rome moderne*, t. I, p. 227.

les ornements, tient à ce que Bramante en personne surveilla les travaux.
Le cardinal Caraffa de Naples, tel fut à côté des cardinaux Riario et Castel-




Le Cloître de la « Pace », par Bramante.

lesi le principal protecteur de Bramante parmi les membres du Sacré Collège. Ce prélat éclairé lui confia la construction du cloître de « Santa Maria della Pace », travail exécuté en 1504, ainsi que le proclame l'inscription monumentale qui fait, comme au palais d'Urbin, le tour du cloître. Novateur hardi, Bra-

mante s'est attiré les reproches des théoriciens pour avoir placé des colonnes sur le vide, au sommet des arcades du rez-de-chaussée. On comprend très bien, au reste, d'après Letarouilly, comment le maître a été conduit à cette infraction aux règles les plus simples de la stabilité. Il a voulu éviter ces espacements énormes qui choquent si souvent la vue dans les cloîtres d'une époque antérieure. « Il semble même, ajoute Letarouilly, que l'habile architecte ait prévu ou cherché à atténuer les reproches qu'on pouvait lui adresser en accusant fortement les véritables supports, qui sont les pilastres carrés du premier étage. Son intention, évidemment, a été de faire considérer les colonnes intermédiaires comme de simples ornements destinés à dissimuler des vides trop considérables. »

Letarouilly trouve particulièrement à louer dans ce cloître la bonne proportion des ordres, l'harmonie qui règne entre les deux étages et quelques heureux détails[1]. L'historien de Bramante, M. de Geymüller, fait remarquer que l'exécution des détails n'est pas digne du maître; leur imperfection nous autorise, déclare-t-il, à croire que l'édifice n'a pas été élevé sous sa direction immédiate ou que l'argent faisait défaut à ce moment.

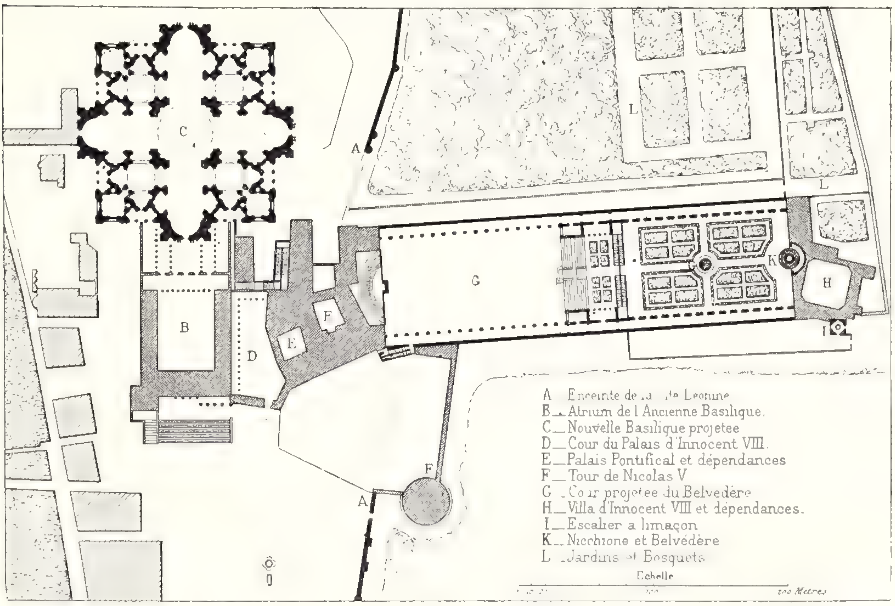
Quand Bramante entra-t-il en relations avec le souverain pontife? Vasari, après avoir rapporté qu'il peignit à fresque, lors du jubilé, c'est-à-dire en 1500, les armoires d'Alexandre VI, avec une infinité d'anges et d'autres figures soutenant l'écusson, sur la porte sainte de Saint-Jean de Latran, raconte, dans un autre passage, que ce fut comme sous-architecte qu'il fit ses premières armes à la cour pontificale. Il prit part en cette qualité, ajoute-t-il, à la construction de la fontaine du Transtevère et de celle de la place de Saint-Pierre. Les comptes des bâtiments pontificaux nous entretiennent effectivement à différentes reprises de la seconde de ces fontaines, qui avait été commencée sous Innocent VIII; ils nous font connaître le nom du principal architecte, Albert de Plaisance, celui des inspecteurs chargés de la vérification des travaux, des sculpteurs qui exécutèrent les armes des Borgia. Deux fois même nous rencontrons parmi les artistes attachés à ce travail intéressant des Milanais, c'est-à-dire en quelque sorte des compatriotes de Bramante. Mais du glorieux sous-architecte nulle trace.

Quoiqu'il soit bien établi qu'Alexandre VI déjà avait distingué le merveilleux artiste que la chute de ses ennemis les Sforza mettait à sa disposition, c'est à Jules II que revient l'honneur d'avoir compris ce génie transcendant, de lui avoir confié les plus grandioses entreprises qu'un artiste pût ambitionner et, en lui donnant pour compagnons Michel-Ange et Raphaël, d'avoir fondé cette trinité dont l'art romain tire sa principale gloire.

Le palais du Vatican était plutôt une agglomération d'édifices qu'un

1. *Édifices de Rome moderne.*

ensemble régulier et homogène. Sans renoncer à y ajouter des constructions nouvelles importantes, par exemple les salles qui avoisinent les Chambres construites par Nicolas V et décorées par Raphaël, Jules II se proposa pour but principal de relier les unes aux autres les différentes parties, notamment le palais construit par Nicolas V, le palais construit par Innocent VIII, à côté de l'entrée de Saint-Pierre, et enfin le Belvédère, également construit par Innocent VIII. Il résolut de donner à l'espace entre le Belvédère et le Vatican la forme d'un théâtre rectangulaire et d'encadrer ainsi la petite

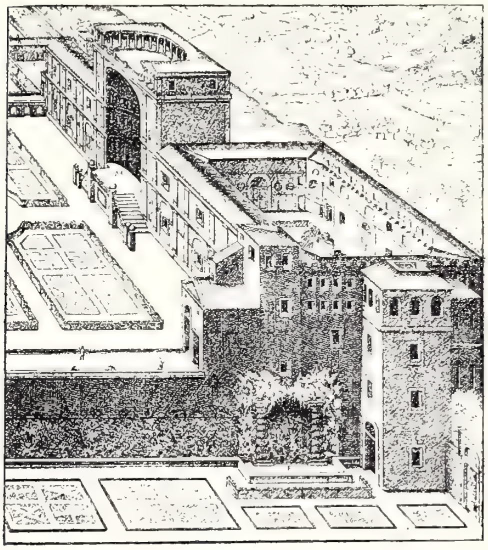



Plan général des travaux du Vatican et de Saint-Pierre.
(D'après *le Vatican* de MM. Letarouilly et Simil, ouvrage publié par la librairie Morel.)

vallée située entre l'ancien palais pontifical et le nouveau palais construit par Innocent VIII pour servir de résidence aux papes. Deux galeries ou loges bordant les côtés de cette vallée devaient relier les points extrêmes, des escaliers à rampes multiples conduire de la vallée jusqu'à la plate-forme du Belvédère.

Ayant fait choix de Bramante, celui-ci construisit d'abord la galerie de droite, imitant dans les proportions de ses ordres celles du théâtre de Marcellus. Les arcades des étages inférieurs ont leurs pieds-droits ornés de pilastres doriques. L'étage au-dessus avait des fenêtres encadrées de pilastres ioniques. Le troisième étage formait une loge continue de plus de 400 pas de longueur, et conduisait des premières Stances du palais pontifical à celles du Belvédère. Le vallon encadré par ces deux ailes et dressé en esplanade devait recevoir les eaux du Belvédère, qui auraient alimenté une très belle fontaine.

Bramante poussa les travaux du Belvédère avec une activité vertigineuse, et cependant il n'allait pas assez vite au gré du pape, qui aurait voulu voir les édifices sortir de terre comme par enchantement. Le jour, les ouvriers tiraient en présence de l'architecte en chef le sable et la terre dont ils se servaient la nuit pour les fondations. Ce zèle mal entendu fut cause que la construction éprouva des tassements et des lézardes, et que quatre-vingts brasses s'écroulèrent du temps de Clément VII. Le pape Paul III, qui les fit relever, fut en outre obligé de renforcer certaines parties et de leur donner par de nouveaux massifs la solidité nécessaire.



La Grande Niche du Belvédère en 1574.
(Fac-similé d'une gravure de Marius Kartarus.)

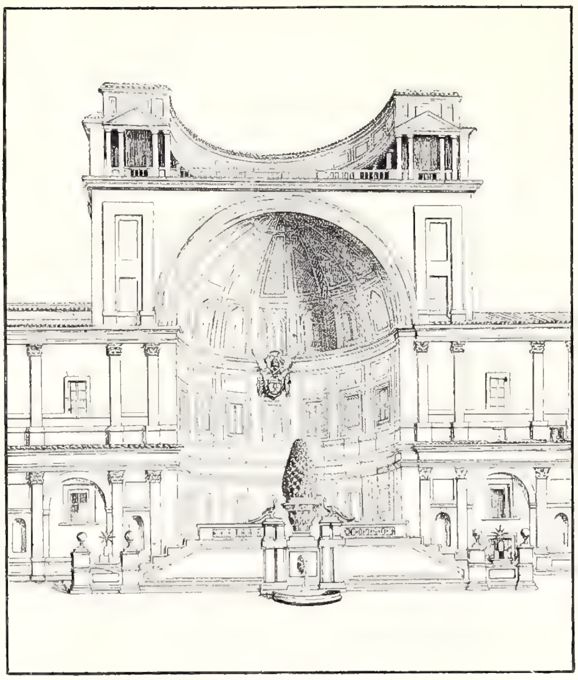
Bramante, surpris par la mort, ne put achever que la première galerie; la seconde, dont il avait jeté les fondations, fut terminée par le pape Pie IV. Rome, affirme Vasari, n'avait pas vu depuis l'antiquité une aussi admirable conception.

Dans son état actuel, le Belvédère comprend la cour haute avec l'abside gigantesque appelée « il nicchione » (aujourd'hui le jardin de la pomme de pin, « il giardino della Pigna ») et la cour basse ou cour du Carrousel. Cet ensemble grandiose a malheureusement été coupé en deux par la bibliothèque de Sixte V et le « Braccio Nuovo », et en outre défiguré par toutes sortes de restaurations ou de prétendus embellissements.

Le Vatican doit à Bramante une autre construction, non moins intéressante que la cour du Belvédère : je veux parler du corps de bâtiment appelé les Loges, qui s'élève sur la cour de Saint-Damase, et qui, complété dans la suite par deux bâtiments similaires, forme comme la façade du palais pontifical du côté de la place de Saint-Pierre. Les Loges, autrefois ouvertes, aujourd'hui protégées par un vitrage, se composent d'un rez-de-chaussée à arcades et à piliers un peu massifs, d'un premier étage dont les arcades sont séparées par des pilastres doriques, d'un deuxième étage à pilastres ioniques et enfin d'un troisième étage à colonnes corinthiennes. Cette construction, commencée par Bramante sous le pontificat de Jules II (peut-être déjà en 1503 ou en 1504), continuée par Raphaël sous celui de Léon X et ornée par lui ainsi que par ses élèves d'une immortelle série de fresques, est aussi claire et légère qu'élégante : la lumière y pénètre à flots, et la maçon-

nerie y semble plutôt le cadre d'un tableau que le corps même de l'édifice.

La construction de la cour du Belvédère, quelque magnifique qu'elle fût, et celle du palais des Loges se trouvent reléguées au second plan par la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre, à coup sûr l'entreprise architecturale la plus considérable des temps modernes[1]. L'importance des problèmes à résoudre, le concours des maîtres les plus éminents en l'art de bâtir, des vicissitudes de toute sorte, intimement liées aux événements politiques et religieux, nous autorisent à affirmer que l'histoire de cette œuvre colossale, dont l'achèvement exigea un siècle et demi, se confond à chaque instant d'une part avec l'histoire de l'Église, de l'autre avec celle de la Renaissance[2].



La Grande Niche du Belvédère (état actuel).

L'initiative de la reconstruction de Saint-Pierre remonte, comme on l'a vu, au premier et au plus ardent champion de la Renaissance, Nicolas V. Il était à peine monté sur le trône (mars 1447), qu'il donna l'ordre de démolir les boutiques qui encombraient l'atrium de la basilique, tant était grand son désir d'achever les travaux, d'ailleurs secondaires, commencés dans cette région par son prédécesseur, Eugène IV; mais son ambition ne devait pas s'arrêter là. Dès qu'il se trouva en possession des immenses ressources fournies par le jubilé de 1450, il s'occupa de réaliser un projet caressé et mûri depuis longtemps déjà sans doute : la réédification de la basilique constantinienne.

1. Bibl. : Bonani, *Numismata summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia*. Rome, 1696, 1700 et 1715. — De Geymüller, *les Projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*. Paris, 1875-1880. Un vol. de texte et un atlas. — Jovanovits, *Forschungen über den Bau der Peterskirche zu Rom*. Vienne, 1877. — Redtenbacher : *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. IX. — H. Semper, *Ibid*, 1878, p. 178 et suiv. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. I, p. 353 et suiv.; t. II, p. 506 et suiv. — Letarouilly et Simil, *le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome*. Paris, Morel, 1882. 3 vol. de planches in-fol., sans texte.

2. « Quelle entreprise, écrivait Raphaël, est plus noble que la construction de Saint-Pierre, qui est le premier temple du monde! »

La mort de Nicolas V (24 mars 1455) interrompit les travaux. Calixte III s'empressa de congédier la vaillante phalange d'artistes réunie par son prédécesseur, et pendant longtemps il ne fut plus question de la reconstruction de la basilique vaticane. L'œuvre d'Alberti et de Rossellino a cependant plus qu'un intérêt historique : les auteurs modernes sont d'accord pour reconnaître que les fondations gigantesques des deux architectes florentins furent utilisées et que l'on tint compte de leur plan au début du XVI[e] siècle.

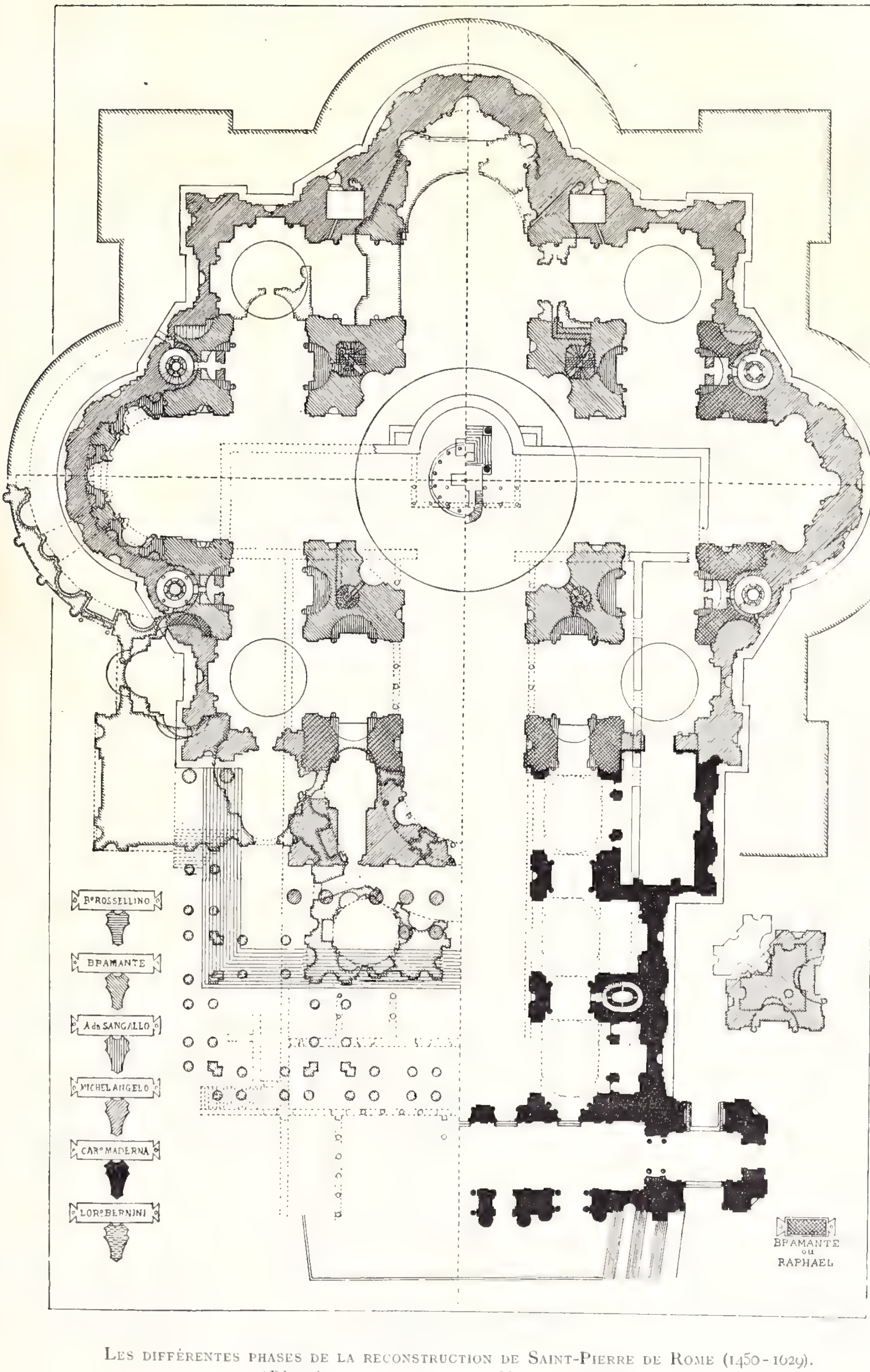
On croit généralement que Jules II fut le premier qui osa reprendre les projets de Nicolas V. C'est une erreur. Trente-cinq années avant que le rude et énergique neveu de Sixte IV montât sur le trône, un pape trop longtemps calomnié, Paul II, fit recommencer les travaux de la tribune de Saint-Pierre. Sur cette entreprise, si honorable à tous égards, on ne possédait jusqu'ici que deux témoignages qui ont passé inaperçus, ou qui ont été méconnus l'un et l'autre[1].

Il était réservé au plus fougueux des papes du XVI[e] siècle de reprendre l'œuvre de Nicolas V et de la pousser avec tant de vigueur, qu'après lui l'achèvement de Saint-Pierre ne serait plus qu'une affaire de temps et d'argent. Jules II avait été élu pape le 1[er] novembre 1503 : il ne tarda guère à s'occuper de la basilique vaticane. Mais avant d'aboutir à l'idée d'une reconstruction complète, ses projets avaient subi diverses modifications. Son intention première avait été de terminer l'abside commencée par Nicolas V, continuée par Paul II, et d'y faire placer son mausolée. L'exécution de ce dernier ouvrage avait été confiée à Michel-Ange, comme on sait, dès le mois de mars 1505. Les architectes consultés par le pape entrèrent d'abord dans ses vues; puis la discussion engendra des plans nouveaux, de plus en plus brillants. Le résultat final fut l'éloignement de Michel-Ange et l'adoption d'un projet différent de celui de Nicolas V, mais non moins magnifique, la réédification, dans le style de la Renaissance, de toute l'ancienne basilique. Le 6 janvier 1506, Jules II écrivait au roi d'Angleterre pour lui annoncer cette nouvelle et pour solliciter son concours; le 18 avril suivant avait lieu la pose de la première pierre.

Dès le 6 avril 1506, le pape avait fait mettre 7500 ducats à la disposition des architectes qui s'etaient engagés à édifier la tribune. Puis vient, sous la date du 20 avril, la constitution de fidéjusseurs; le 23 avril enfin l'argent est versé aux entrepreneurs. Ces maîtres, que les registres qualifient de « magistri architecti », étaient primitivement au nombre de cinq : on trouvera leurs noms dans l'article ci-dessus visé publié par la *Gazette des Beaux-Arts*.

Le gros œuvre — le contrat signé avec ces maîtres nous l'apprend — faisait l'objet d'un traité distinct; chaque brasse de mur était payée conformément à un tarif général. Pour les colonnes et les chapiteaux, on accordait une somme fixe, déterminée d'avance. Pour les autres ouvrages enfin, les

1. *Les Arts à la cour des Papes*, t. II. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. I, p. 357.




Les différentes phases de la reconstruction de Saint-Pierre de Rome (1450-1629).
(D'après la restitution de M. de Geymüller.)

ouvriers étaient payés à la journée. Le fonctionnaire qui stipulait au nom du pape, celui par les mains duquel devaient se faire tous les payements, n'était autre que Bramante, dont on rencontre le nom presque à chaque page des registres pontificaux.

Pour conquérir le poste si envié d'architecte en chef de Saint-Pierre, il avait fallu bien des luttes, peut-être même des intrigues. Lorsque Jules II résolut de faire reconstruire la basilique vaticane, les candidats à la direction des travaux ne manquèrent pas en effet, à commencer par Giuliano da San Gallo, le vieil ami du pape, et Fra Giocondo.

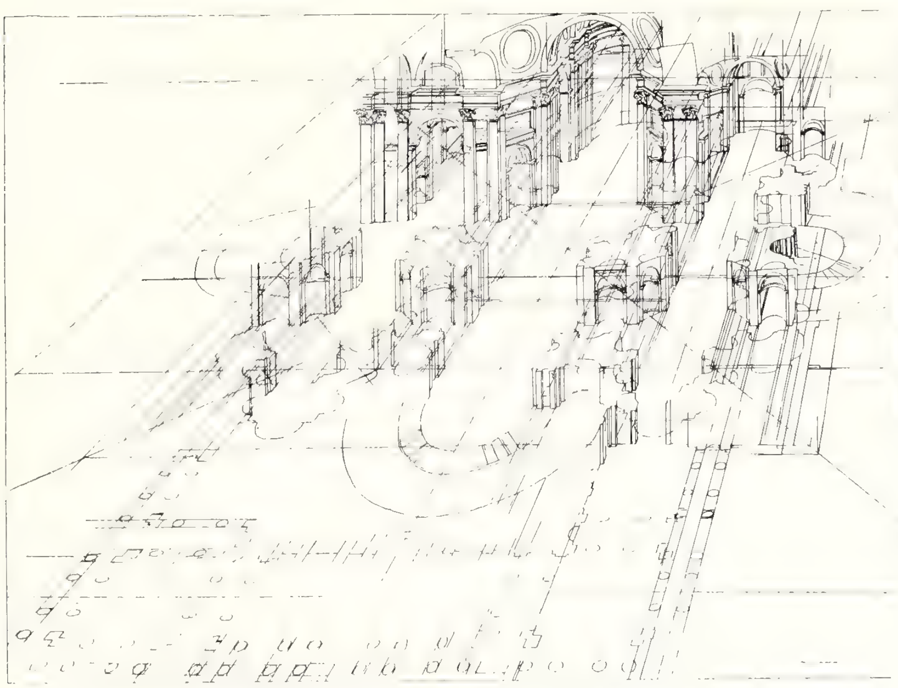
A peine entré en fonctions, Bramante fit abattre la moitié de la vieille basilique (cette destruction d'un sanctuaire vénéré entre tous lui valut le surnom de maître démolisseur, « maestro guastante, maestro rovinante ») et jeta les fondements de la nouvelle, résolu à enfanter — déclare Vasari — une œuvre qui surpassât en beauté, en grandeur et en richesse tous les monuments de Rome créés par la puissance des souverains, par l'art et le génie de tant de vaillants maîtres[1].

Grâce à une collaboration aussi éclairée que dévouée, les travaux avancèrent rapidement. Nous avons mentionné le contrat conclu en 1506 avec les maçons chargés de construire les fondations et d'élever les piliers de la coupole. Les tailleurs de pierre ne tardèrent pas à se mettre également à l'œuvre. Dès le mois de mars 1507, ils travaillèrent aux chapiteaux de la nouvelle basilique. Le 1er mars 1508, fut signé le contrat par lequel Francesco di Domenico de Milan, Antonio di Jacopo de Ponte a Sieve et Benedetto di Giovanni Albini de Rome, tous trois qualifiés de « scarpellini », promettaient d'exécuter un certain nombre de chapiteaux, sur le modèle de ceux du Panthéon. Notons cette dernière clause, elle a son intérêt pour l'étude du projet de Bramante.

Quelle que fût la prodigalité de Jules II quand il s'agissait de créations artistiques, le pape-soldat se vit plus d'une fois forcé de restreindre ses dépenses, partant d'enrayer la marche des travaux. On sait à quel point le manque d'argent retarda l'achèvement du mausolée confié au ciseau de Michel-Ange. La construction de Saint-Pierre aussi se ressentit, d'après les historiens de la basilique, de la disette du trésor pontifical. Le pape cependant ne prélevait pas sur ses revenus ordinaires les ressources nécessaires à l'entreprise. De nombreux brefs nous apprennent que l'Europe tout entière était appelée à concourir à la réalisation de son projet favori. S'il faut en croire l'auteur du poème satirique intitulé *Simia* et publié à Milan en 1517, les indulgences dispensèrent le pape de puiser dans sa propre bourse.

1. Pour donner une idée de la grandeur de Saint-Pierre, il suffit de rappeler que les piliers de la coupole du Panthéon de Soufflot, qui avaient à l'origine 13m,83, auraient, exécutés à l'échelle de Saint-Pierre, 93 mètres. — Le Saint-Pierre actuel mesure 185 mètres de long et 46m,25 de haut; la coupole a 123m,37 d'élévation du sol à la lanterne, et 42m,30 de diamètre; l'ensemble occupe 21 092 mètres carrés, contre 11 960 occupés par le dôme de Milan.

Quoi qu'il en soit, nous savons par les registres pontificaux que le total des sommes payées aux entrepreneurs de Saint-Pierre, ou consacrées au traitement des surveillants des travaux, s'éleva, depuis le mois d'avril 1506 jusqu'à la fin de l'année 1513, à 70 653 ducats d'or seulement. Ce chiffre n'a rien d'excessif, si nous le comparons aux sacrifices faits par les successeurs de Jules II. Des documents encore inédits nous apprennent que, du 22 décembre 1529 au 2 janvier 1543, soit pour une période de treize ans, la construction de Saint-



La Basilique de Saint-Pierre en construction.
(D'après un dessin ancien publié par MM. Letarouilly et Simil.)

Pierre absorba 89 727 écus 65 1/2, et, du 9 janvier 1543 au 25 février 1549, soit pour une période de six ans, 160 774 écus 3 3/4.

Jules II mourut dans la nuit du 20 au 21 février 1513. En d'autres temps, un pareil événement aurait pu compromettre le sort de la nouvelle construction. C'est ainsi que la mort de Nicolas V avait arrêté court ses projets si grandioses. Mais cette fois-ci l'impulsion était donnée. Alors même que le nouveau pape n'aurait pas porté le nom de Médicis, alors même qu'il n'aurait pas préféré à toute autre gloire celle que procure le culte des arts, il lui aurait été difficile de se soustraire au rôle que lui léguait son prédécesseur. La continuation des travaux ne dépendait plus d'un caprice individuel; elle était désormais intimement liée à l'existence même du catholicisme. Qui aurait pu prévoir à ce moment que ce temple, destiné à marquer le triomphe définitif de la papauté, deviendrait pour celle-ci une cause d'affaiblissement et

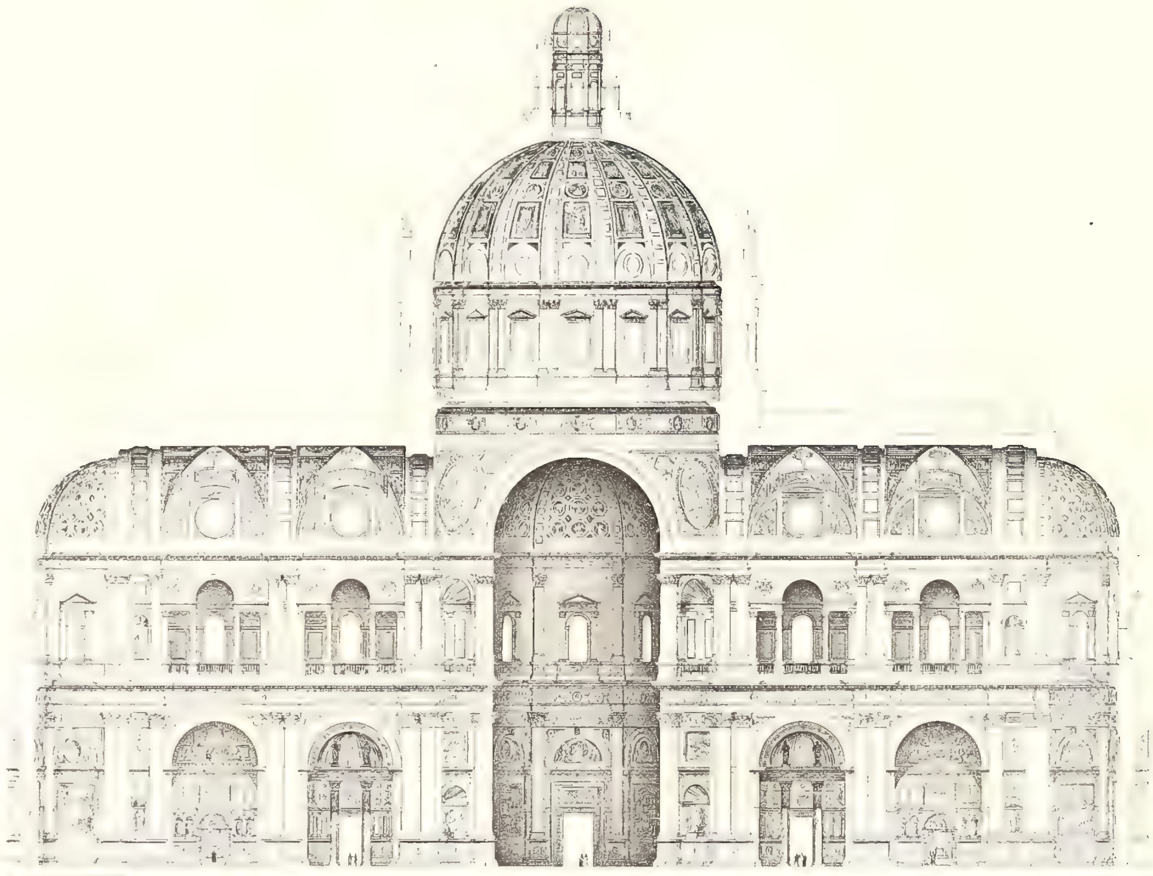
détacherait d'elle des millions de croyants? La Réforme — est-il nécessaire de le rappeler — a eu pour cause directe, immédiate, le trafic des indulgences, et ce trafic, à son tour, n'était-il pas destiné à subvenir aux frais de la construction de Saint-Pierre?

Bramante ne tarda pas à suivre Jules II : il mourut, comme nous le verrons, une année après son protecteur. Voici quel était, au moment de sa mort, l'état des travaux : Les quatre piliers gigantesques destinés à supporter la coupole s'élevaient jusqu'à la hauteur de la corniche; les arcs étaient bandés, ornés de leurs caissons; la chapelle située au fond de la basilique était presque terminée; dans beaucoup d'autres parties, les constructions étaient fort avancées. Vasari déclare que la corniche qui ornait l'intérieur de la partie terminée par Bramante était d'une telle élégance, qu'on ne pouvait la modifier sans la gâter. Les chapiteaux, et toute la partie dorique de l'extérieur, montraient également combien était vaste le talent de ce grand artiste. Les successeurs de Bramante n'avaient donc qu'à suivre la voie qu'il leur avait tracée pour doter Rome du plus magnifique de tous les temples. Mais des considérations que nous aurons à étudier dans la suite firent adopter d'autres plans. On commença par substituer la croix latine à la croix grecque; puis on revint à celle-ci, pour l'abandonner de nouveau quelques années plus tard. Le résultat final fut l'œuvre bâtarde que nous voyons aujourd'hui.

Le Saint-Pierre de Bramante avait la forme d'une croix grecque, avec une coupole au centre. Quatre tours en saillie formaient les quatre angles du carré; quant aux bras de la croix, avec leurs déambulatoires, ils avançaient sous forme de tribunes demi-circulaires. Entre ces tribunes et les tours s'étendaient des portiques qui conduisaient sous les quatre petites coupoles[1]. On peut juger des effets de lumière et de perspective que produisait ce mélange de portiques, de coupoles et de déambulatoires donnant les uns sur les autres : Bramante, d'après l'expression de M. de Geymüller, unit ainsi, à la grandeur et à la majesté des édifices antiques, la fantaisie et la magie des cathédrales du moyen âge.

La basilique de Saint-Pierre, telle que la concevait Bramante, a été à peine ébauchée et nous ne pouvons l'étudier que dans des dessins plus ou moins fragmentaires, dans la médaille de Caradosso et le plan, absolument dénaturé, publié par Serlio. Qui sait? Peut-être la gloire de l'architecte y a-t-elle gagné. Depuis trois siècles et demi, un Saint-Pierre idéal flotte devant l'imagination des critiques attachés à la restitution d'un ensemble à coup sûr admirable. Mais on ne prête qu'aux riches, et je suis sûr que mon ami M. de Geymüller, qui a dévoué si noblement son existence à l'étude de Bramante, est resté dans les limites de la vérité historique en proclamant le nouveau Saint-Pierre la merveille de tous les temps et de tous les pays. L'œuvre esquissée

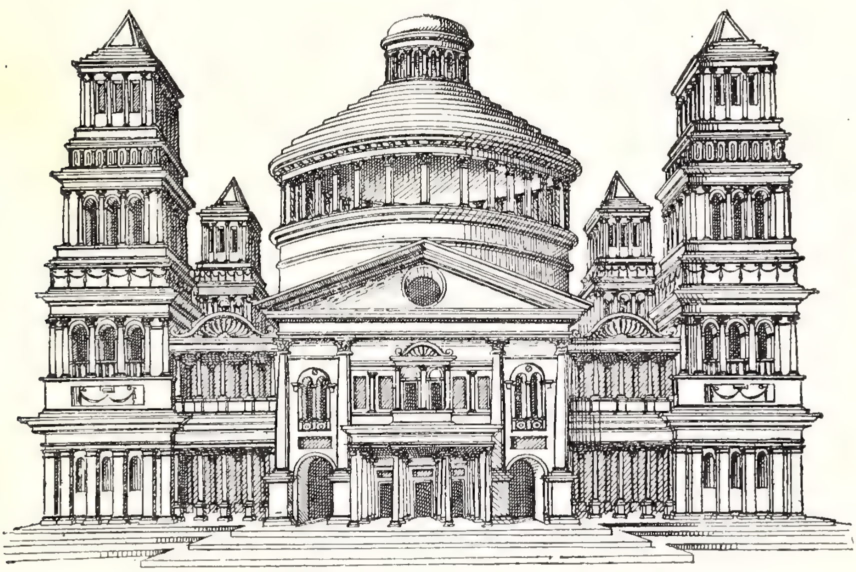
1. De Geymüller, *les Projets primitifs*.



Restitution du Saint Pierre de Bramante (Coupe de l'intérieur)
Par M. le Baron H. de Geymuller

par Bramante était aussi fouillée et aussi vivante, malgré ses dimensions gigantesques, que le Saint-Pierre actuel est froid et vide. S'il avait été achevé sur le plan conçu par ce grand enchanteur, ce sanctuaire, à la fois si souple et si auguste, eût éclipsé non seulement par sa majesté, mais encore par la couleur et le mouvement, toutes les cathédrales romanes et gothiques.

Michel-Ange, le grand adversaire et le grand ennemi de Bramante, n'hésita pas, lorsqu'il fut chargé à son tour de mettre la main à la basilique de Saint-Pierre, à rendre à son devancier une éclatante justice : « Il n'est pas à nier,



Souvenir du Saint-Pierre de Bramante, d'après une gravure de Ducerceau.

écrivait-il, que Bramante n'ait eu, dans l'architecture, une valeur aussi grande que qui que ce soit depuis les anciens jusqu'à nous. C'est lui qui a dressé le premier plan de Saint-Pierre, et ce plan n'a aucune confusion; il est simple, bien éclairé, bien isolé, de manière à ne nuire en rien au palais (du Vatican), et sa beauté, qui est encore manifeste, a été justement reconnue. Aussi quiconque s'en est écarté, comme l'a fait depuis San Gallo, s'est écarté de la vérité. »

Si les projets de Bramante avaient été menés à fin, la Rome des Papes eût rivalisé par la grandeur et la hardiesse de ses monuments avec la Rome impériale, peut-être même avec Ninive et Babylone. Des terrasses, des amphithéâtres, des portiques, des tours, devaient compléter les édifices dont nous ne voyons que les assises inférieures et réaliser quelque chose comme le mirage des villes évoquées par Benozzo Gozzoli dans ses fresques du Campo Santo de Pise. Dès ce moment, on peut l'affirmer, pour la variété des ressources non moins que pour la liberté de l'interprétation, la Renais-

sance n'avait plus rien à envier à l'antiquité. Qu'il fût question d'improviser des portiques à arcades, comme le merveilleux portique si ample, si harmonieux et si auguste composé pour l'*École d'Athènes* de Raphaël, ou d'échafauder colonnades sur colonnades, ou encore d'asseoir une coupole dans les airs, sur des galeries à jour, Bramante se montrait à la hauteur de n'importe quelle tâche. Tout en ne paraissant qu'imiter les anciens, il créait un style à lui, plein de jeunesse, de grâce et de fierté, aussi différent du style romain que celui-ci pouvait l'être du style grec.

L'importance des fonctions d'architecte en chef de la basilique de Saint-Pierre et du palais du Vatican n'empêcha pas Bramante de diriger une foule d'autres constructions. Après l'avoir récompensé en lui confiant l'office si lucratif de « piombatore » ou « frate del piombo » (directeur du sceau de la Chancellerie; Bramante, affirme Vasari, inventa une machine pour sceller les bulles au moyen d'une vis de pression), Jules II lui confia en outre la surintendance générale de tous les bâtiments pontificaux; il lui demanda d'improviser monuments sur monuments; bien plus, de l'accompagner, comme ingénieur, dans ses expéditions militaires. C'est en cette qualité que Bramante prit part à la conquête de Bologne, au siège de la Mirandole; c'est en cette qualité également qu'il construisit le beau fort à l'entrée du port de Civitâ Vecchia.

A Rome, la surintendance confiée à Bramante nous a valu le chœur de Sainte-Marie du Peuple (vers 1509) et surtout les fondations grandioses du palais de San-Biagio, destiné à contenir les Offices et Tribunaux de la Ville éternelle. Ce monument, dont quelques bossages gigantesques se voient encore dans la Via Giulia construite par Jules II sur les bords du Tibre, comprenait cinq tours d'ordre rustique et dans la cour un temple corinthien, qui ne fut pas achevé. Les hommes du métier, affirme Vasari, considéraient l'ordre de ce palais comme le plus beau qui eût jamais été inventé en ce genre.

A la villa de la Magliana, Bramante dut intervenir plusieurs fois, notamment en 1513, dans la direction des travaux.

Parmi les autres constructions romaines de Bramante, une mention doit être accordée au petit palais que le maître construisit soit pour son usage personnel, soit pour celui de son jeune ami Raphaël (il était situé sur la place Scossacavalli et fut démoli au XVII^e^ siècle[1]). Il se composait d'un rez-de-chaussée en rustique, avec des arcades dont la partie supérieure contenait un entresol, puis d'un étage avec des fenêtres à frontons triangulaires précédées de balustrades et séparées par des colonnes engagées accouplées; un entablement à triglyphes couronnait cette façade aussi sobre que vigoureuse et mouvementée. Ce mélange de rez-de-chaussée en rustique

1. Gnoli, *la Casa di Raffaello*. Rome, 1887. Voy. plus haut, la gravure de la page 81.

et d'étages à colonnes accouplées fit époque, comme le constate *le Cicerone*; Raphaël, Jules Romain, Jacopo Sansovino, Michele San Micheli et Palladio s'en inspirèrent.

En dehors de Rome, Bramante présida entre autres à l'embellissement du sanctuaire de Lorette. En 1509 il y dirigea divers travaux de restauration; en 1510 il fournit le dessin pour le revêtement de la « Casa Santa »[1], dont les sculptures occupèrent Andrea Sansovino pendant la dernière partie de sa vie, et pour la construction du palais apostolique, « la Canonica », dont les loges, analogues à celles du Vatican, devaient entourer la place et donner au sanctuaire un atrium grandiose. De nos jours, la seule partie qui ait gardé, ou peu s'en faut, l'empreinte originale, est le rez-de-chaussée du palais, du côté gauche : on y constate une grande ressemblance avec les loges du Vatican, notamment dans les arcades à piliers et à pilastres doriques et dans les entrées d'escaliers. Une médaille coulée en 1509 nous a conservé le projet de façade imaginé par Bramante pour l'église même de Lorette[1].



La « Madonna della Consolazione » à Todi.

Dans l'Ombrie, on a souvent fait honneur à Bramante de la belle église de la Consolazione à Todi; mais cet édifice fut en réalité commencé en 1508 par Cola de Caprarole. Le plan procède d'ailleurs de celui de Saint-Pierre de Rome; la noblesse des proportions ainsi que la clarté de l'ensemble sont dignes du maître. Les cathédrales de Città di Castello et de Foligno, puis, dans une autre région, celle de Faenza et la « Madonna del Monte » à Cesena, ne sont pas non plus l'œuvre personnelle de Bramante.

On a parfois aussi attribué à Bramante la façade de la « Madonna della Quercia » à Viterbe. Mais ce morceau vise infiniment trop à l'originalité

1. Article de M. Schmarsow dans *l'Art*, 1881, t. II, p. 201-206. Voy. ci-dessus la gravure de la page 259.

pour pouvoir prétendre à une si noble origine. Il comprend, dans le bas, trois portes de dimensions inégales; celle du centre écrasant absolument les deux portes latérales; puis, au-dessus de chacune des portes latérales, un oculus microscopique, et au-dessus de la porte centrale un oculus gigantesque. La partie supérieure, d'une nudité choquante, n'a pour ornement qu'un fronton triangulaire avec deux lions debout devant le chêne des della Rovere. En présence d'une série de contrastes aussi cherchés, le nom du maître doit être absolument écarté.

Pour résumer dignement les services rendus par Bramante à l'architecture, je ne saurais mieux faire que d'emprunter la plume de Vasari, à qui il a été donné de voir encore dans leur intégrité ou leur beauté première un certain nombre d'édifices ou de plans aujourd'hui mutilés ou détruits : « Tous les édifices construits par Bramante, dit-il, sont si parfaits, que les moulures des corniches, les fûts des colonnes, les chapiteaux, les bases, les consoles, les voûtes, les escaliers, les saillies, et en un mot tous les différents ordres d'architecture exécutés d'après ses conseils ou ses plans paraissent merveilleux à ceux qui les contemplent. C'est pourquoi il me semble que les artistes ne sont pas moins redevables à Bramante qu'aux anciens. Car, si les Romains imitèrent les Grecs, inventeurs de l'architecture, Bramante, lui aussi, les imita, mais en enrichissant l'art d'une beauté nouvelle, et en lui donnant cette beauté et cette puissance que nous admirons aujourd'hui. »

Bramante n'était pas seulement l'harmoniste sans rival, le maître souverain des contrastes et du rythme, c'était en même temps le plus grand trouveur d'idées architecturales qui eût paru depuis l'antiquité; nous en avons pour preuve les nombreuses inventions dont il enrichit son art (les voûtes de béton coulé; les cintres retroussés pour les grands arcs de Saint-Pierre, employés après lui par Antonio da San Gallo le jeune, etc.), non moins que la multiplicité des motifs mis en œuvre.

L'homme chez Bramante était à la hauteur de l'artiste. Il se distinguait par son humeur enjouée, parfois caustique, par ses facéties et ses saillies, par sa libéralité et ses grandes manières. On ne lui connaît qu'un seul ennemi, Michel-Ange, le misanthrope de génie qui ne pouvait vivre en paix avec personne. Vis-à-vis des autres artistes, Bramante se montrait aussi courtois qu'obligeant : Raphaël lui dut sa fortune, et bien d'autres avec lui, Antonio da San Gallo le jeune, Jacopo Sansovino, etc. Vasari raconte qu'après avoir enfin conquis l'indépendance, l'architecte en chef de Saint-Pierre dépensa noblement ses revenus. Il réunissait une société choisie dans son palais situé près de la place Saint-Pierre, et comptait pour commensaux des artistes de la valeur du Pérugin, de Signorelli et de Pinturicchio.

Bramante atteignit l'âge de soixante-dix ans : il mourut à Rome le 11 mars 1514. Léon X lui fit faire de magnifiques funérailles auxquelles assis-



Bramante sous les traits d'Archimède. Fragment de l'Ecole d'Athènes de Raphael.

tèrent la cour pontificale et tous les peintres, sculpteurs et architectes qui se trouvaient à Rome. L'architecte du nouveau Saint-Pierre fut inhumé dans la basilique, qui perpétuera son nom à travers les siècles[1].

Raphaël peintre a éclipsé Raphaël architecte[2]. Le glorieux Urbinate possédait cependant au plus haut degré le sentiment de l'art de bâtir, et parmi les innombrables élèves de Bramante il s'est conquis le premier rang, *ex æquo* avec B. Peruzzi, J. Sansovino et A. da San Gallo le jeune. Nul doute que, s'il eût vécu, la pratique de l'architecture ne lui eût fait abandonner celle de la peinture; vers la fin de sa trop courte carrière, on voit en effet les qualités qui supposent la réflexion l'emporter chez lui sur l'inspiration; auparavant il sentait plus qu'il ne raisonnait. C'est le phénomène inverse qui se produisit lorsque ses forces, usées par un labeur infini, vinrent à décliner; l'architecte à ce moment se doubla de l'archéologue, empressé à étudier les ruines antiques et à compulser Vitruve.

Bramante était mort le 11 mars 1514. Dès le 1er avril suivant, Raphaël fut attaché à la construction de Saint-Pierre, avec un traitement mensuel de 25 ducats; le 1er août suivant, il fut nommé architecte en chef. Fra Giocondo et Giuliano da San Gallo furent chargés de l'assister de leurs conseils. Raphaël nous apprend lui-même dans une lettre, adressée le 1er juillet 1514 à son oncle Simone di Ciarla, comment il s'acquitta de ses fonctions : « En ce qui concerne mon séjour à Rome, je ne puis, par amour pour les travaux de Saint-Pierre, rester longtemps ailleurs qu'ici, car j'ai la place de Bramante. Et quel lieu du monde est plus digne que Rome! Et quelle entreprise est plus digne que celle de Saint-Pierre, qui est le premier temple du monde! C'est le plus grand édifice qu'on ait jamais vu, et il coûtera plus d'un million d'or. Sachez que le pape a résolu de dépenser 60000 ducats par an pour ces travaux; il ne pense plus à autre chose. Il m'a adjoint pour collègue un très savant « frate » d'au moins quatre-vingts ans; voyant qu'il n'a plus longtemps à vivre, il m'a donné pour compagnon cet homme de grande réputation et très savant, afin que, s'il a quelque beau secret en matière d'architecture, je puisse l'apprendre et arriver ainsi à la perfection dans cet art. Son nom est Fra Giocondo. Le pape nous fait appeler chaque jour, et s'entretient quelque temps avec nous de cette construction. »

1. Divers portraits nous ont conservé la physionomie expressive, avec le front dénudé, mais d'une rare noblesse de lignes, du plus grand des architectes modernes : Caradosso, son ami de Milan, fixé comme lui à Rome, l'a modelé en bronze dans la médaille reproduite ci-dessus, et peut-être aussi en terre cuite dans la frise de San Satiro; son parent et disciple Raphaël l'a peint dans la *Dispute du Saint Sacrement*, et dans l'*École d'Athènes* sous les traits d'Archimède (cette figure a été copiée par Jules Romain dans un carton de tapisserie de l'*Histoire de Moïse*, à la cathédrale de Milan).

2. Bibl. : Pontani, *Opere architettoniche di Raffaello Sanzio*. Rome, 1845. — *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, 2e édit., p. 579-595. — De Geymüller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto*. Milan, 1884.

Outre Fra Giocondo et Giuliano da San Gallo, Raphaël avait pour collaborateurs Antonio da San Gallo le jeune, Giovanni Francesco da San Gallo, Andrea Sansovino, Giovanni Barile et une foule d'autres maîtres expérimentés. Il semblait donc que, la direction de l'entreprise étant ainsi renouvelée, les travaux dussent avancer rapidement. Mais bien des obstacles en arrêtèrent les progrès. Les deux collègues de Raphaël étaient des vieillards; ils ne tardèrent pas à disparaître. Le jeune maître lui-même était distrait par une masse d'autres occupations. La tâche la plus urgente offrait d'ailleurs peu d'intérêt : il s'agissait avant tout de consolider les fondations de Bramante. Les modifications apportées au plan primitif ne firent pas perdre moins de temps : sous l'empire de certains scrupules d'orthodoxie, on substitua le plan de la croix latine au plan de la croix grecque. Rien de plus affligeant que les efforts des San Gallo pour dénaturer le projet de Bramante : dans certains des projets attribués à Giuliano et à Antonio, l'abside est absolument atrophiée; dans d'autres la forme de la croix disparaît entièrement. Puis vinrent des difficultés financières. Il fut difficile à Léon X de continuer à l'œuvre de Saint-Pierre la dotation qu'il lui avait consacrée à l'origine, c'est-à-dire 60 000 ducats (3 millions de francs) par an. La gestion de Raphaël, malgré toute l'ardeur de l'illustre peintre et architecte, malgré les efforts du pape, correspondit donc à une vraie période de stagnation. Lorsque le successeur de Bramante mourut, le 6 avril 1520, c'est à peine si la reconstruction de Saint-Pierre avait fait un pas.

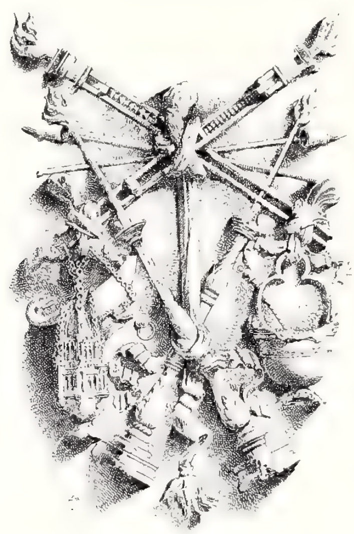
Si une entreprise surhumaine telle que la continuation du Saint-Pierre de Bramante était un fardeau trop lourd pour les épaules de son jeune et frêle compatriote, en revanche, dans les constructions plus modestes, l'église Saint-Éloi des Orfèvres, la chapelle de Chigi à Sainte-Marie du Peuple (à laquelle on reproche sa hauteur exagérée, excédant sensiblement deux diamètres), les écuries de Chigi (« Stalle Chigiane ») et dans ses différents palais (palais Caffarelli-Vidoni et dell' Aquila à Rome, villa Madame, palais Pandolfini à Florence), il révéla un véritable tempérament d'architecte.

La comparaison du palais Caffarelli-Vidoni, construit par Raphaël, avec le palais construit par Bramante pour son usage personnel nous apprend avec quel scrupule Raphaël imitait son maître. Dans l'un et dans l'autre, un rez-de-chaussée en rustique, avec des ouvertures tour à tour cintrées ou rectangulaires; dans l'un et dans l'autre, un premier étage avec des colonnes accouplées séparant les fenêtres; la seule différence consiste dans la substitution d'une corniche simple aux frontons triangulaires qui dans le palais de Bramante surmontaient les fenêtres.

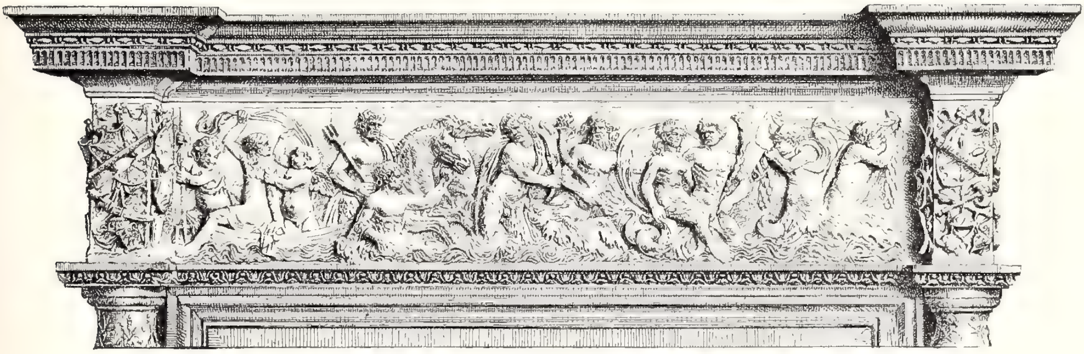
Dans sa belle monographie de l'œuvre architectonique de Raphaël, M. de Geymüller, après avoir montré que Raphaël était le véritable continuateur de la dernière manière de Bramante, énumère les conquêtes qui sont propres au jeune maître. Ses projets pour la villa Madame, dit-il, constituent proba-

blement le premier exemple d'un portail plus monumental que ceux de la Première Renaissance, avec la disposition à trois nefs adoptée plus tard dans les palais Farnèse et Pitti et au Louvre. Un autre arrangement, qui convient également à l'entrée d'un grand monument, nous est fourni par les projets relatifs aux deux loges de la villa : c'est l'arcade flanquée de deux ouvertures terminées par des architraves; en d'autres termes, le motif favori de Palladio. Le palais Vidoni de son côté offre un des plus anciens exemples de l'emploi d'un arc elliptique.

Pour compléter le tableau de l'activité vertigineuse qui régnait à Rome dans toutes les parties de l'art de bâtir, il faudrait énumérer encore les églises, les palais, les villas, élevés par trois architectes du plus rare talent : la Farnésine de B. Peruzzi, l'église Saint-Jean des Florentins de J. Sansovino, les différents palais construits par A. da San Gallo le jeune. Mais il m'a paru préférable d'en réserver l'étude pour le moment où j'étudierai la biographie même de ces maîtres, c'est-à-dire pour mon troisième volume. En effet, sauf dans les constructions de Peruzzi, dont la plupart, entre autres le palais Massimi, sont postérieurs à la mort de Léon X, la finesse qui caractérisait l'œuvre de Bramante fait déjà place à la recherche de contrastes plus tranchés, d'effets plus vigoureux, bref aux différents symptômes qui caractérisent la dernière évolution de la Renaissance.



Ornement tiré de la Chartreuse de Pavie.



Frise de la cheminée du palais Gondi à Florence, sculptée par Giuliano da San Gallo.

# CHAPITRE III

LES ARCHITECTES TOSCANS. — LES MAJANO, LES SAN GALLO, LE CRONACA, BACCIO D'AGNOLO. — FRANCESCO DI GIORGIO ET VITONI. — L'ARCHITECTURE A NAPLES, A FERRARE, A MANTOUE, A VENISE ET A VÉRONE. — LES LOMBARDI ET FRA GIOCONDO.

A Florence la brusque rupture avec le passé, cette rupture inaugurée et poursuivie avec tant de logique par Brunellesco, ne pouvait manquer d'engendrer de la sécheresse, en coupant les racines qui rattachaient l'architecture à la société contemporaine. Il convient d'ailleurs d'ajouter que le goût de la simplicité était dans le génie de la race toscano-étrusque : déjà dans le Baptistère de Florence et dans la basilique de San Miniato, qui appartiennent au XII$^{e}$ siècle, la pureté des lignes l'avait emporté sur les effets pittoresques; cette tendance ne s'était pas moins nettement affirmée dans la Loge d'Orcagna. Mais, encore une fois, pour lui assurer un triomphe aussi complet, il fallait l'invincible énergie de Brunellesco.

La rareté des constructions religieuses nouvelles, à un moment où tout le reste de l'Italie se couvrait d'églises à coupoles, est le signe distinctif de l'architecture florentine depuis l'avènement de Laurent le Magnifique jusqu'à la mort de Léon X. Les plus gros événements en ce genre sont deux

concours, restés sans résultat, pour l'achèvement de la façade de la cathédrale (1490) et de la façade Saint-Laurent (1516), puis la construction de la sacristie de Santo Spirito, et enfin celle de la petite église de San Bartolommeo al Monte. Même pendant la domination de Savonarole, on ne songea pas à perpétuer par quelque fondation grandiose le mouvement de ferveur qui, phénomène étrange, dura près de dix ans.

Les fondations municipales ne furent pas moins rares. Tout au plus peut-on citer la grande Salle du Palais Vieux et la Loge construite en 1518 par Baccio d'Agnolo et Antonio da San Gallo l'ancien en face de l'hôpital de l'Annonciation.

Dans le domaine de l'architecture privée au contraire l'on commence ou l'on termine une série de palais qui comptent parmi les plus beaux de Florence : le palais Strozzi, bâti sur les plans de Benedetto da Majano, doté de son admirable corniche par le Cronaca; le palais Guadagni, attribué au même Cronaca; le palais Gondi, par Giuliano da San Gallo; le palais Serristori, faussement attribué à Baccio d'Agnolo; le palais Pandolfini, construit par G. F. da San Gallo et Aristotele da San Gallo d'après un modèle de Raphaël; le palais Bartolini (aujourd'hui hôtel du Nord), commencé vers 1520 par Baccio d'Agnolo; le palais Antinori, etc.

Dans bon nombre de ces monuments, le type du palais florentin primitif, je veux dire du Palais Vieux, continue à dominer. Et encore certains architectes vont-ils jusqu'à proscrire les bossages, le seul élément qui pût relever la monotonie des façades, et mettent-ils leur gloire à ne demander la vie et le mouvement qu'à une savante alternance des pleins et des vides. Aussi des constructions telles que les palais Gondi et Antinori, avec leurs façades pures, mais nues, plates et froides (le palais Antinori, attribué tour à tour à Giuliano da San Gallo et à Baccio d'Agnolo, ne contient ni un bossage, ni un pilastre), forment-elles de tout point l'opposé de l'architecture mouvementée, brillante, parfois fantaisiste de la Lombardie et de la Vénétie. On dirait une école de dessinateurs en présence d'une école de coloristes. Ce n'est qu'à la longue que des graffites tempérèrent la sévérité de l'ancien palais-forteresse. Andrea Feltrini se rendit célèbre par les grotesques qu'il peignit au moyen de ce procédé sur un certain nombre de façades.

Les premiers architectes florentins qui marquèrent après la disparition de la génération personnifiée par Michelozzo, Alberti et Rossellino, furent les deux frères Giuliano et Benedetto da Majano. Ils appartenaient à cette classe des architectes-sculpteurs représentée au XV$^{e}$ siècle par les Florentins Michelozzo, Bernardo Rossellino et Luca Fancelli, par les Milanais Omodeo, T. Rodari, Cristoforo Solari, et les Lombardi de Venise, au XVI$^{e}$ siècle par Michel-Ange, au XVII$^{e}$ par le Bernin. Mais ils se rattachaient également au groupe des architectes-incrustateurs, qui comptèrent à Florence tant de brillants champions :

personne ne savait donner à la marqueterie en bois, la « tarsia in legno », cet art si apprécié des Italiens de la Renaissance, plus d'élégance ni plus de fini.

L'aîné, Giuliano, né à Florence en 1432, entraîné par une vocation irrésistible, trompa l'attente de son père, qui, tailleur de pierres et charpentier, rêvait de faire de son fils un notaire. Après avoir exécuté une foule de marqueteries et de sculptures en bois, il débuta comme architecte en 1468; son premier ouvrage, ce semble, fut la chapelle de Santa Fina au dôme de San Gimignano. A partir de ce moment, il fournit les plans de nombreux édifices, églises, palais, citadelles, à Florence, à Arezzo, à Sarzane, à Recanati et ailleurs. Par contre, il faut résolument rayer du catalogue de son œuvre les monuments qu'on lui a si longtemps attribués à Rome, sur la foi de Vasari : le palais de Saint-Marc, le palais du Vatican, etc.; ils ont pour auteur non Giuliano da Majano, mais son compatriote Giuliano da San Gallo. En 1477, il fut nommé architecte en chef, « Capo Maestro », de la cathédrale florentine, fonction qu'il remplit de longues années durant. Plus tard il dirigea sous le même titre les travaux du sanctuaire de Lorette.



Portrait de Giuliano da Majano.
(D'après la gravure publiée par Vasari)

En tant qu'architecte, Giuliano a laissé son œuvre maîtresse à Naples, où il éleva l'arc triomphal connu sous le nom de « Porta Capuana », avec sa clef de voûte qui sent encore trop le Primitif et son entablement d'un style également trop timoré, ainsi que les villas de Poggio Reale et de la Duchesca. J'ai décrit et apprécié dans le précédent volume (p. 119) les constructions napolitaines de Giuliano, les unes défigurées par des restaurations, les autres détruites.

A Faenza, Giuliano (« Julianus de Florentia ») élabora le plan de la cathédrale et fut nommé maître de l'œuvre de cet édifice, avec Mariotto († 1519) comme sous-architecte[1]; c'est une basilique à trois nefs et à coupole, avec une série de chapelles autour de l'abside (le nombre total des chapelles s'élève à vingt). On y remarque un motif absolument roman, l'alternance de piliers et de colonnes, deux petites arcades reposant sur une colonne commune étant chaque fois encadrées dans une arcade plus grande qui repose sur deux piliers. Les chapiteaux rappellent de la manière la plus frappante ceux du palais Quaratesi à Florence.

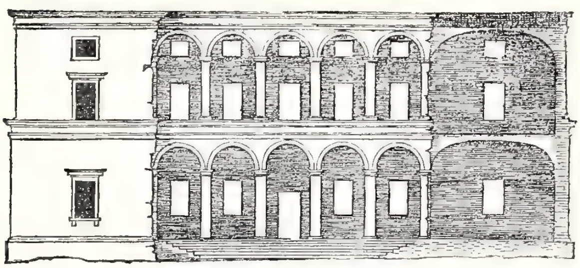
Giuliano ne comptait que cinquante-huit ans quand il mourut à Naples, le 3 décembre 1490. Le roi, affirme Vasari, pour honorer sa mémoire, fit assister à ses funérailles cinquante pleureurs vêtus de brun (cette couleur

1. Graus, *der Kirchenschmuck*, 1888, p. 89-97.

était, en ce temps, l'emblème du deuil) et lui fit élever un tombeau de marbre.

Contrairement à l'opinion de Vasari, Giuliano ne s'occupa qu'exceptionnellement de sculpture.

Benedetto da Majano[1], le frère puîné de Giuliano, naquit, comme lui, à Florence, en 1442; il se fit remarquer de bonne heure par son habileté extraordinaire dans la marqueterie, procédé qui exigeait avant tout une extrême minutie. Sa réputation lui valut, si l'on en croit Vasari, l'honneur d'être appelé en Hongrie à la cour du roi Mathias Corvin. Benedetto ne tarda toutefois pas à sacrifier la marqueterie à la sculpture (nous le retrouverons quand nous étudierons l'histoire de cet art) et à l'architecture, qu'il enrichit de deux chefs-d'œuvre, le palais Strozzi à Florence, le portique de Sainte-Marie des Grâces à Arezzo.



La villa de Poggio Reale.
(D'après la gravure de Serlio.)

Le palais Strozzi est un dernier reflet de la gloriole florentine, un dernier témoignage de l'ardeur et de la libéralité avec laquelle les bâtisseurs du temps s'occupaient de perpétuer leur souvenir. Filippo Strozzi voulait élever un édifice qui le rendît célèbre lui et tous les siens en Italie et à l'étranger : « Che a se e a tutti i suoi in Italia e fuori desse nome. » Il commença par recourir à toutes sortes de subterfuges pour désarmer l'envie de ses concitoyens, faisant semblant entre autres d'avoir été entraîné par les architectes bien au delà du programme qu'il s'était tracé au début. Benedetto da Majano, quoique son tempérament le portât plutôt aux œuvres gracieuses qu'aux œuvres fortes, remplit à souhait les intentions de son ami. Après avoir exécuté le modèle de bois obligatoire, après avoir fait tirer l'horoscope et placé les monnaies commémoratives dans les fondations (1489), il mena les travaux avec tant de célérité, que Strozzi, au moment de mourir, en 1491, pût croire qu'un délai de cinq ans suffirait pour l'achèvement total de la construction. Son testament nous révèle des précautions infinies : cinquante ouvriers au moins devaient travailler sans interruption au palais. Dans le cas où celui-ci ne serait pas fini en 1496, Strozzi priait son ami Laurent le Magnifique, et à son défaut les consuls de la Corporation des Marchands, de prendre en mains la direction des travaux, et les autorisait, en échange

1. Bibl. : Article de M. Bode dans l'*Allgemeines Künstler Lexikon* de Meyer.

de leurs soins, à se faire servir un bon dîner au palais, au commencement de chaque consulat, aux frais de la succession, la dépense du repas ne devant toutefois pas excéder cinquante petites livres, etc., etc.

Malgré des prescriptions si formelles, l'achèvement de l'édifice exigea près d'un demi-siècle : commencé en 1489 (la seconde rangée de fenêtres fut terminée en 1498; en 1500, on finit de placer les consoles de la corniche), il ne fut mené à fin qu'en 1533, par les soins de Filippo Strozzi le jeune; et encore la corniche ne fut-elle jamais achevée.

Tel que l'a conçu Benedetto da Majano, le palais Strozzi frappe avant tout par sa masse imposante : « mole sua stat ». La façade ne comporte ni une colonne, si ce n'est celles qui servent de meneaux aux fenêtres bilobées, ni un pilastre. Pas le moindre ornement sur la porte d'entrée, qui est véritablement par trop nue. Un simple bandeau à denticules règne au-dessus du rez-de-chaussée et du premier étage (au-dessus du second étage, le Cronaca, comme nous le verrons, se contenta même d'une moulure, afin de faire mieux ressortir la corniche). Un espace immense sépare les fenêtres du second étage de celles du premier. On découvre cependant une force contenue et une science consommée dans ce noble édifice : les bossages sont dégradés avec une intelligence rare des lois de la perspective (voy. gravure p. 323).



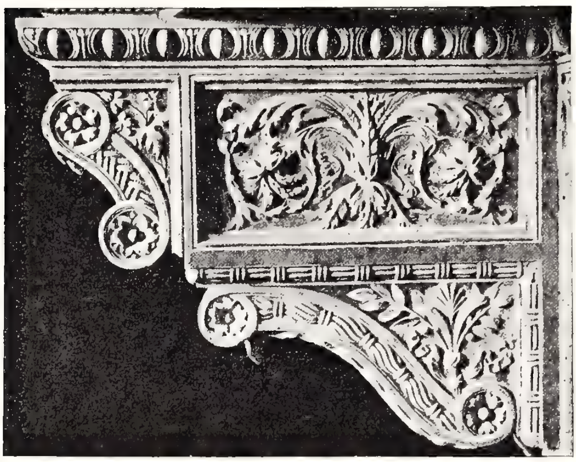
Portrait de Benedetto da Majano. (Fac-similé de la gravure publiée par Vasari.)

Tout autre fut le programme que se traça le Cronaca, le continuateur de Benedetto : loin de chercher à frapper par des blocs gigantesques, en apparence non dégrossis, il leur opposa des matériaux façonnés et digérés avec un soin extrême, sa merveilleuse corniche (voy. p. 328), son cortile à colonnes, les lanternes en fer forgé, chef-d'œuvre du Caparra.

Les qualités maîtresses de Benedetto da Majano, la légèreté et la grâce, purent se donner plus librement carrière dans la chaire de l'église Santa Croce à Florence et dans le portique de la « Madonna delle Grazie », à peu de distance d'Arezzo. Si dans ce dernier monument l'entablement interposé entre les chapiteaux et la retombée des arcs a un développement excessif et donne à l'ensemble un air de légèreté véritablement trop grand, comme quelque chose de sautillant (t. I, p. 71; t. II, p. 313, 329), par contre la frise et la corniche sont d'une richesse merveilleuse. Vasari, qui était originaire d'Arezzo, n'a pas manqué de remarquer et de signaler à l'admiration la corniche, en « pietra di macigno », avec sa guirlande de rosaces, formant une saillie d'une brasse et un tiers. Il nous apprend que Benedetto orna la même église d'un plafond couvert de rosaces dorées fort admirées de son temps.

Nous retrouverons Benedetto da Majano comme sculpteur dans la suite de ce volume.

Par la valeur personnelle de ses membres non moins que par l'importance des tâches qui lui furent confiées, la dynastie des San Gallo[1] prima, vers la fin du XVe siècle, les diverses familles d'architectes fixées à Florence. Cinquante années durant, l'activité du chef de la dynastie, Giuliano da San Gallo, s'étendit non seulement à la Toscane et à Rome, mais encore à Naples, à Milan, à Savone, à Avignon. Lié avec les Médicis, distingué de bonne heure par les Papes, attaché à la fortune du cardinal Julien de la Rovere (le futur Jules II), recherché du roi de Naples et du duc de Milan, Giuliano fournit une carrière aussi longue que féconde.



Console exécutée par Benedetto da Majano.
(Chaire de Santa Croce à Florence.)

Je m'étends à dessein sur la biographie du maître, pour montrer, à l'aide des documents qui abondent sur son compte, quel était à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle le « cursus honorum » d'un architecte.

Giuliano était l'aîné des fils de Francesco di Bartolo Giamberti (1405-1480), menuisier et incrustateur, attaché au service de Cosme et de Pierre de Médicis (le fils de Julien de Médicis, le jeune Jules, plus tard pape sous le nom de Clément VII, fut élevé chez lui après l'assassinat de son père). Il naquit à Florence en 1445, et débuta, comme tant de ses contemporains, par la pratique de la marqueterie en bois. Bientôt cependant il nourrit une ambition plus haute et se rendit à Rome : il ne comptait que vingt ans lorsqu'il commença en 1465 le célèbre album conservé à la Bibliothèque Barberini. Ce recueil, ainsi que celui de la Bibliothèque de Sienne, rend témoignage de la curiosité, sans cesse en éveil, du fondateur de la dynastie des San Gallo, en même temps qu'il nous fournit de précieuses indications sur

1. Bibl. : Vasari. — Ravioli, *Notizie sui Lavori di Architettura militare, sugli Scritti o Disegni inediti dei nove da San Gallo*. Rome, 1863. — Redtenbacher : *Allgemeine Bauzeitung* de Förster ; Vienne, 1879, p. 3 et suiv. — *Les Arts à la Cour des Papes*, t. II et III. — *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. I, p. 359. — *Les Précurseurs de la Renaissance*. — J. de Laurière, *Giuliano da San Gallo et les Monuments antiques du midi de la France*. Paris, 1885. — De Geymüller, *Documents inédits sur les Manuscrits et les Œuvres d'architecture de la famille des San Gallo*. Paris, 1885.

une foule de monuments mutilés ou détruits depuis cette époque. Longtemps avant Raphaël, dont il fut un instant le collègue (il lui fut adjoint comme directeur des travaux du nouveau Saint-Pierre), Giuliano étendit ses recherches aux monuments antiques de l'Italie méridionale, de la France, de la Grèce. Dans le recueil de la Barberine, nous rencontrons dès les premiers feuillets, à côté du théâtre des Savelli, des thermes d'Agrippa, de la Porta Maggiore, les croquis d'édifices de Pouzzoles, de Baïes, de Gaète, de San Germano, de Cumes, localités jusqu'alors certainement inconnues à la plupart des architectes florentins. Avec les restes de l'antiquité alternent les relevés de monuments du moyen âge, le « tempio degli Angeli » à Florence, la « torre degli Asinelli » à Bologne. Puis nous revenons à l'antiquité avec les arcs de Trajan à Ancône et à Bénévent, et l'arc d'Orange. La Grèce est représentée par plusieurs ensembles et de nombreux détails; d'après un témoignage ancien, les informations relatives à Athènes proviennent, indirectement du moins, de Cyriaque d'Ancône, l'infatigable explorateur de l'Orient[1]. Giuliano n'a garde, dans cet album, où il entasse sans ordre, à côté de ses propres compositions, les plans, les élévations, ou les détails des monuments élevés par ses prédécesseurs grecs et romains, d'oublier le chef-d'œuvre de l'architecture byzantine, Sainte-Sophie. Il accorde également une mention à cette autre coupole, non moins prodigieuse, créée à Florence par le génie de Brunellesco. Mais c'est l'antiquité qui a le privilège de l'attirer et de le passionner en tous lieux et à toute heure. Une série de dessins, très librement tracés, quoique encore empreints d'une



Portrait de Giuliano da San Gallo, par Piero di Cosimo.
(Musée de la Haye.)

1. Voy., sur ces dessins, l'article de M. Reisch dans les *Mittheilungen* de l'Institut de correspondance archéologique, section athénienne, 1889, p. 217 et suiv.

certaine maigreur, font passer sous nos yeux l'arc de Fano, le vase de Sainte-Cécile de Rome, les bas-reliefs de l'arc de Sévère, la colonne de Sainte-Praxède, des obélisques, des chapiteaux, des frises, des corniches sans nombre.

Giuliano, ainsi que son frère Antonio, était également collectionneur : ils réunirent tous deux, affirme Vasari, dans leur maison de Florence, une masse (« una infinità ») de très beaux marbres antiques.

Mais l'archéologie ne suffisait pas à enrichir le jeune architecte : il dut, comme jadis Brunellesco, chercher un gagne-pain dans des occupations plus modestes. Ce fut, selon toute vraisemblance, en qualité d'entrepreneur de maçonnerie qu'il débuta. Il ne tarda pas à entrer au service de Paul II, qui l'employa d'abord comme « murator » du palais de Saint-Marc, puis comme architecte-entrepreneur de la tribune de Saint-Pierre, et enfin, concurremment avec d'autres maîtres, à la partie du palais du Vatican qui a été faussement attribuée par Vasari à Giuliano da Majano. En 1470, Giuliano prit l'engagement de terminer la loge de la Bénédiction, commencée devant Saint-Pierre par Pie II (terminée seulement sous Alexandre VI)[1]. Au point de vue spécial de l'histoire de Saint-Pierre, il ne sera pas sans intérêt de constater que Giuliano fut mêlé, sous Paul II déjà, aux travaux de reconstruction de la tribune. Lorsque Léon X le chargea, quelque quarante années plus tard, d'assister Raphaël dans la direction des travaux, le vieil artiste florentin pouvait se vanter d'être le premier en date des architectes de la basilique. — Le successeur de Paul II, Sixte IV, ne semble pas avoir fait aussi grand cas du talent de Giuliano. Aussi celui-ci, qui se trouvait encore à Rome en 1472, ne tarda-t-il pas à retourner dans sa patrie[2].

En 1478, Giuliano, qui comme la plupart de ses contemporains cumulait la profession d'architecte avec celle d'ingénieur militaire, fortifia la ville de Castellina et la défendit contre les troupes du roi de Naples : il eut pour adversaire, comme directeur des travaux du siège, un émule digne de lui, le Siennois Francesco di Giorgio Martini, qui, en véritable condottiere de l'art de l'ingénieur, louait ses services au plus offrant. Contrairement à l'assertion de Vasari, la ville fut forcée de se rendre.

Ajoutons que la biographie de Giuliano, moitié architecte, moitié soldat, abonde en traits faits pour lui concilier notre estime et notre sympathie. Le roi de Naples, contre les troupes duquel il avait défendu naguère la ville de la Castellina, lui ayant offert de riches cadeaux en échange des plans de palais qu'il venait de composer à son intention, l'artiste les refusa et demanda pour toute récompense quelques statues ou bustes antiques, qu'il se proposait d'offrir à son tour à son protecteur Laurent le Magnifique.

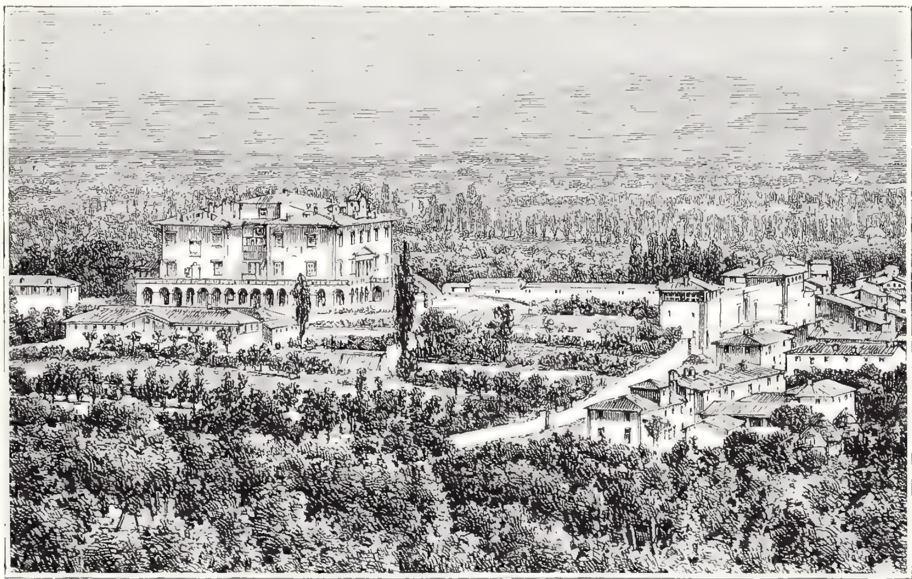
Les créations principales de Giuliano pendant cette période sont la sacristie

1. G. Gatti, *Alcuni Atti camerali rogati dal notaro Gaspare Biondo;* Rome, 1886, p. 12 et suiv.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, t. I, p. 359.

octogonale de Santo Spirito (1489), la villa de Poggio a Cajano et le couvent de San Gallo (depuis longtemps détruit), tous trois construits pour Laurent le Magnifique, puis la « Madonna delle Carceri » à Prato. Giuliano remplit en outre à diverses reprises les fonctions d'architecte en chef de la cathédrale florentine.

La sacristie, attribuée tantôt au Cronaca, tantôt à Andrea Sansovino, mais composée en réalité par Giuliano, comprend douze colonnes corinthiennes qui portent une architrave, une frise et une corniche; puis une voûte à



La villa de Poggio a Cajano (état actuel).

lunettes, décorée de compartiments richement sculptés, mais auxquels on reproche de ne pas répondre à l'axe des colonnes. S'il en était autrement, déclare Vasari, ce petit monument serait parfait dans toutes ses parties.

L'architecture de la villa de Poggio a Cajano est des plus simples : ni saillies pittoresques, ni colonnes monumentales, ni cariatides; vu de face, l'édifice ressemble à un quadrilatère, composé d'un rez-de-chaussée et de deux étages, avec un portique à piliers contournant le rez-de-chaussée et formant une terrasse à la hauteur du premier étage. Ce portique, assez lourd, est — j'ai hâte de l'ajouter — une addition postérieure, et ne doit pas être mis au compte de Giuliano, dont l'œuvre a été défigurée en plus d'un point. Ce n'est qu'en faisant le tour de l'édifice que l'on s'aperçoit que sur les façades latérales les extrémités débordent sur le centre, de manière à former comme des ailes. Le principal ornement de la façade consiste en une loge fort belle, voûtée en berceau, et enrichie de masques, ainsi que des armoiries ou emblèmes médicéens, les trois plumes dans une bague et les boules;

ces motifs, en stuc blanc, se détachent sur un fond bleu. La frise du fronton de cette loge est à son tour décorée de terres cuites émaillées, d'un style particulier et qui trahit déjà les tendances du XVI^e siècle. Au premier étage, l'attention se concentre sur un splendide salon, dont la décoration toutefois n'a été achevée que par les soins de Léon X et du duc Cosme I^er. La construction de la voûte en berceau qui surmonte ce salon donna lieu à de sérieuses difficultés. Laurent le Magnifique doutait du succès de l'entreprise, à cause de la portée considérable de la voûte. Pour le rassurer, Giuliano construisit une voûte semblable dans une maison qu'il élevait pour lui-même à Florence et mena ensuite à bonne fin celle de Poggio. Les armoiries et devises des Médicis forment la base de la décoration de ce plafond monumental; on y remarque les quatre bagues assemblées, les branches de laurier liées ensemble, les « palle » ou boules, tous emblèmes qui ont leur place dans les fastes de l'art florentin; les uns se détachent en bleu, les autres en rouge ou encore en noir sur un fond d'or d'une richesse éblouissante.

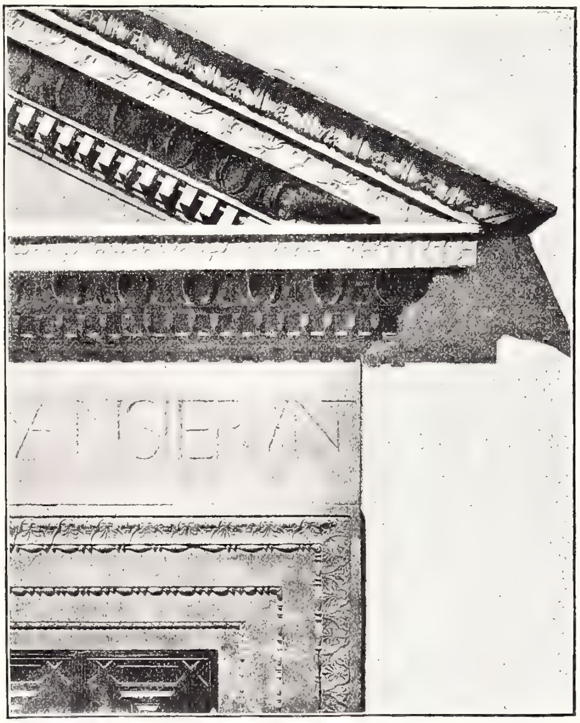
De 1485 à 1491, Giuliano construisit à Prato la « Madonna delle Carceri » (la Madone des Prisons). Cette église forme une croix grecque, surmontée au centre d'une coupole dont le tambour repose sur les quatre bras voûtés de la croix; autour de la coupole, une galerie; dans les pendentifs, les figures des Évangélistes en terre cuite. Ainsi que dans bon nombre d'églises toscanes, un crépi blanc recouvre les murs, ce qui permet aux pilastres en pierre grise ou bleutée de se détacher avec une extrême netteté, sans dureté aucune. La frise qui règne autour de l'église est ornée, comme les pendentifs, de terres cuites émaillées, à figures blanches sur fond bleu, représentant des guirlandes, des banderoles, des candélabres. C'est de la polychromie sous sa forme la plus discrète et la plus distinguée. Mais ce qui frappe et charme le plus, c'est l'harmonie des proportions. A l'extérieur, le soubassement de l'église a seul son revêtement en pierres de taille blanches, avec des encadrements noirs. Les pilastres, dans cette partie extérieure, ont encore quelque chose d'un peu timide et pauvre.

En 1492, Giuliano commença la construction du cloître de Cestello (aujourd'hui « Santa Maria Maddalena dei Pazzi »). Un chapiteau de marbre antique trouvé à Fiesole lui servit de modèle pour ses chapiteaux d'ordre ionique, qu'il orna de volutes descendant jusqu'au colarin et d'une frise égale au tiers du diamètre de la colonne. (Notons à ce sujet que d'ordinaire les chapiteaux de Giuliano sont loin de se distinguer par leur ampleur et leur pureté; ils sont généralement maigres et archaïques.) Dans les angles du cloître, ainsi qu'aux supports des arcs, l'artiste plaça des pilastres carrés doriques, analogues aux autels des temples de l'antiquité.

En dehors de la Toscane, le cardinal Julien de la Rovere chargea Giuliano d'une longue série de travaux : la restauration des fortifications d'Ostie, la

construction du palais de Saint-Pierre-ès-Liens, la construction du palais de Savone.

En examinant le « prospetto cronologico » de la vie de Giuliano dressé par M. Milanesi, le dernier éditeur de Vasari, on y aperçoit du premier coup une lacune de cinq années environ, de 1492 à 1497. C'est précisément dans cet intervalle que son protecteur, le cardinal della Rovere, brouillé avec le pape régnant, Alexandre VI, chercha un refuge en France. Nous savons d'une façon certaine qu'en 1494 le cardinal se rencontra avec Charles VIII. Au mois de mai de l'année en question, les ambassadeurs florentins annoncent, de Lyon, l'arrivée du cardinal, qui venait de Nice. Le 6 juin, lettre relatant l'entrevue qu'ils ont eue avec lui à Lyon; le 14, lettre annonçant son départ pour la Bourgogne, où il accompagna le roi. Or que nous dit Vasari? Que ce fut à Lyon que le cardinal remit au roi le modèle de palais fait pour lui par Giuliano.



Fragment de la porte de la « Madonna delle Carceri » à Prato.
Par Giuliano da San Gallo.

Le cardinal quitta la France avec l'armée de Charles VIII. Au mois de décembre 1494, notamment, nous le trouvons à Rome. San Gallo le suivit-il? C'est là un point sur lequel il serait difficile de se prononcer. Ce qui est certain, c'est que deux ans plus tard on le rencontre de nouveau dans notre pays. Il résulte en effet d'un document inédit, qui m'a été obligeamment communiqué par M. de Geymüller, qu'en 1496 Giuliano parcourait encore le midi de la France. Ce document, c'est la relation de voyage écrite par l'artiste lui-même, et aujourd'hui collée à rebours sur l'un des plats intérieurs du fameux recueil de la Bibliothèque Barberini. Parti d'Avignon le 26 avril, Giuliano ne mit qu'une dizaine de jours pour se rendre à Grasse, d'où il se proposait sans doute de regagner l'Italie. Il visita successivement Tarascon, Arles, Salon, Aix, Saint-Maximin, Brignoles, Draguignan, Grasse et plusieurs villes qu'il a été impossible d'identifier.

A son retour en Italie, en 1497, sa réputation d'ingénieur militaire lui joua un fort mauvais tour : fait prisonnier par les Pisans, dont il avait besoin de traverser le territoire, il fut retenu six mois, et dut payer une rançon de 300 ducats (15 000 francs), que l'on n'eût certes pas demandée à un simple architecte. A quelques années de là, il prit une revanche éclatante : il construisit, en collaboration avec son frère Antonio, le pont qui était destiné à couper les vivres aux Pisans, et amena ainsi la reddition de cette malheureuse cité.

La période qui s'étend du retour de Giuliano en Italie à l'avènement de son protecteur, le cardinal della Rovere, au trône pontifical, abonde en travaux intéressants, mais d'un ordre secondaire : les fortifications de Borgo San Sepolcro et d'Arezzo, la direction des travaux du Palais Vieux de Florence, puis, d'un autre côté, l'achèvement de la coupole de Lorette (1500), et probablement aussi l'exécution du soffite en bois doré (voy. p. 333) dont le pape Alexandre VI enrichit la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome. Giuliano était donc rentré en grâce auprès de ce pontife, sans doute par l'entremise de son frère Antonio, qui travaillait alors aux fortifications du château Saint-Ange. Notons que, de même que Giuliano courait sans cesse de Florence à Rome et de Rome à Florence ou à Lorette ou à Arezzo, de même aussi il faisait alterner la pratique de l'architecture religieuse et civile avec d'importantes entreprises militaires, pour ne pas oublier les sculptures en bois ou en pierre, ou les marqueteries auxquelles il mettait parfois la main.

Selon toute vraisemblance, le plus intéressant des palais construits à Florence par Giuliano, le palais Gondi, près de la place de la Seigneurie, prit naissance vers cette époque. Ce palais, au dire de Vasari, fut commencé par Giuliano Gondi (né en 1421, mort en 1501), immédiatement après son retour de Naples, c'est-à-dire après 1494 (en 1488, d'après le *Sommario storico delle Famiglie celebri Toscane*. Florence, 1862). Mais Giuliano était alors absent de Florence, et nous ne serons pas éloigné de la vérité en avançant de trois ou quatre années la date de la construction. Giuliano voulut pousser aux dernières limites la sobriété, disons mieux la nudité, propre au palais florentin traditionnel. Des pierres de taille avec des bossages peu saillants, mais avec des refends très accentués, font tous les frais de la décoration, à l'exception des cordons de perles et des consoles microscopiques, d'un effet assez mesquin, qui règnent au-dessus d'un rez-de-chaussée; autour des fenêtres, qui sont cintrées, pas le moindre ornement. Assurément, au palais Strozzi, Benedetto da Majano avait adopté un parti analogue, mais avec combien plus de souplesse et de souffle! Aussi je dirai que, pour apprécier à sa valeur le palais Strozzi, il faut étudier le palais Gondi, qui en est, sur de certains points, comme la caricature.

Le cortile entouré de portiques mérite plus d'éloges. On lui reproche d'être

un peu haut pour sa largeur; il est cependant suffisamment éclairé. Les colonnes du rez-de-chaussée, ainsi que celles de la loge qui couronne l'édifice, sont en belles pierres monolithes. La rampe de l'escalier, soutenue par une riche balustrade, se fait remarquer par le goût et la recherche. La frise, au dessus du portique, se compose de médaillons contenant les portraits de la famille de Gondi.

La décoration du palais Gondi fournit à Giuliano l'occasion de prendre en main le ciseau du sculpteur : il y exécuta la très belle cheminée dont la frise est reproduite en tête du présent chapitre; malgré une certaine sécheresse de style, ce morceau a de l'allure et de la richesse.



Chapiteau du palais Gondi.

L'avènement de Jules II (1503) autorisait son architecte favori à nourrir les plus hautes espérances. Giuliano n'avait-il pas été choisi par lui pour compagnon de voyage, disons mieux, pour compagnon d'exil lorsqu'il s'était réfugié en France pour échapper aux embûches d'Alexandre VI! Une autre considération encore le recommandait à la faveur du pape : seul d'entre tous les architectes vivants, il avait participé aux travaux de reconstruction de la basilique de Saint-Pierre au temps de Paul II. De fait, Giuliano reçut dans le principe les témoignages d'estime les plus flatteurs. Mais son astre ne tarda pas à pâlir devant celui de Bramante. Après avoir essayé quelque temps, d'accord avec Michel-Ange, de lutter contre l'ascendant de son compétiteur urbinate, l'architecte florentin, atteint dans son amour-propre, quitta la partie, quoique Jules II fit l'impossible pour le ramener. Au mois de mai 1506, il portait encore le titre d'architecte du pape; selon toute vraisemblance il regagna la même année sa ville natale. D'après Vasari, il serait retourné plusieurs fois dans la Ville éternelle pendant le règne de Jules II, qui lui aurait confié le soin d'achever les fortifications du Vatican et du Borgo. Sans contester cette assertion, je dois me borner à faire observer qu'il nous faut aller jusqu'à Léon X pour trouver de nouveau son nom dans les comptes des bâtiments pontificaux.

D'importants travaux exécutés à Pise (construction du pont « della Spina », etc.) marquent cette période de la vie de Giuliano.

L'avènement de Léon X, le fils de son ancien protecteur, Laurent le Magnifique, ramena Giuliano à Rome. Dès le mois de septembre 1513, ainsi avant la mort de Bramante, le vieil architecte florentin dirigeait les travaux entrepris au Vatican dans le voisinage de la tour Borgia. Le 1er janvier 1514, on le trouve en possession d'un traitement de 25 ducats par mois, qui lui fut servi jusqu'au 1er juillet 1515. C'étaient là, selon toute vraisemblance, ses honoraires d'architecte de Saint-Pierre. Le 15 septembre 1514, Léon X lui accorda dans le Borgo un emplacement destiné à la construction d'une maison. Giuliano ne jouit pas longtemps de la faveur du pape; ses infirmités le forcèrent à demander sa retraite, et il retourna dans sa ville natale.

Une fois encore, en 1516, à l'occasion du voyage de Léon X à Florence et du concours pour la façade de l'église Saint-Laurent, Giuliano rentre dans l'arène. Ses projets (conservés au musée des Offices) se distinguent par leur extrême richesse. Des statues dans des niches, des statues sur des piédestaux ou sur des frontons, des bas-reliefs nombreux, leur donnent à tous un aspect non seulement brillant, mais encore mouvementé; je veux dire revêtant les apparences du mouvement, car ces silhouettes, en apparence si hardies, cachent une certaine pauvreté d'organisme et je ne sais quel manque de pureté classique, bien différentes en cela des créations de Bramante. Lorsqu'un artiste joue à ce point avec les idées, tantôt mettant en avant deux clochers gigantesques et tantôt les supprimant, c'est que ses convictions ne sont pas des plus profondes. L'exagération du mouvement s'explique par l'influence de Michel-Ange, l'ami et le concurrent de Giuliano; par elle aussi s'explique la prédominance de l'élément sculptural sur l'élément architectural. On découvre sans peine que Giuliano a cherché dans ces sculptures à tirer parti de ses études d'après les monuments antiques du midi de la France, l'arc d'Orange, etc.

N'importe, il faut admirer chez le septuagénaire ce grand effort : il prouve que Giuliano resta capable de se renouveler jusque dans l'extrême vieillesse. Les projets pour la façade de Saint-Laurent furent son chant du cygne : il mourut la même année, le 20 octobre.

Giuliano, architecte alerte, habile, brillant, n'était pas un styliste de la force de ce Bramante avec lequel il osa se mesurer à Rome lors du concours pour la réédification de Saint-Pierre et dont il recueillit la succession, du moins en partie. C'est pourquoi, s'il a laissé des monuments dignes de toute estime, tels que la « Madonna delle Carceri », il n'a pas creusé un sillon profond dans les annales de l'architecture italienne. Telle est la loi fatale : seuls ceux qui se sont dévoués à un idéal supérieur, seuls ceux qui ont formulé des principes, marquent leur passage et font école.

Antonio da San Gallo l'Ancien (1455-1534) avait des aptitudes moins uni-

verselles et une humeur plus sédentaire que son frère Giuliano : il se consacra plus spécialement à embellir ou à fortifier la Toscane, sa province natale, et les États pontificaux.

De même que Giuliano, Antonio commença par la sculpture en bois; ses *Crucifix* lui valurent une certaine réputation : l'un d'entre eux prit le chemin de la France, un autre celui de l'Espagne. Mais il ne tarda pas à cultiver plus spécialement l'architecture, et surtout l'architecture militaire, où il acquit une telle notoriété, qu'Alexandre VI, à peine monté sur le trône, lui confia la refonte des fortifications du château Saint-Ange, la citadelle par excellence des Papes. Dès le mois de novembre 1494, il travaillait au corridor qui relie le château au Vatican; les documents le qualifient à cette occasion de « murator » (maçon). Une longue série d'années durant, il s'employa, soit pour le compte d'Alexandre VI, soit pour celui de César Borgia, à la transformation des forteresses de l'État pontifical : en 1499, entre autres, on le voit signer des contrats pour la construction des citadelles et des remparts de Nepi et de Cività-Castellana; la ville de Montefiascone lui doit également ses défenses.

Antonio, de même que son frère Giuliano, consuma le meilleur de ses forces dans ces ennuyeuses entreprises ou plutôt ces tâtonnements dont la République florentine avait la spécialité et qui reflétaient si exactement les incertitudes, les compromissions, le manque de parti pris et le manque de résolutions généreuses, propres à un gouvernement vétilleux entre tous. On eût élevé de fond en comble des douzaines d'églises ou de palais rien qu'avec l'argent consacré à des réparations ou à des embellissements secondaires.

Vers la fin de sa vie, probablement fatigué de cette agitation stérile, Antonio concentra son activité sur la ville de Montepulciano, qui lui doit ses principaux embellissements : la « Madonna di San Biagio », les palais Cervini, Tarugi, Bellarmini, etc.

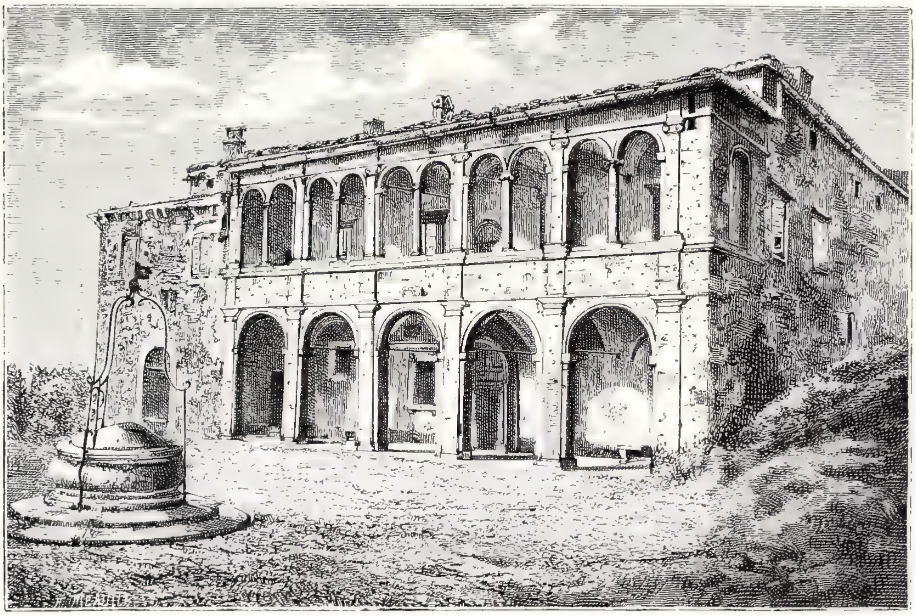
L'église de la « Madonna di San Biagio[1] », le chef-d'œuvre d'Antonio, est construite en blocs de travertin d'un jaune superbe. A gauche, séparé de l'église, se dresse le clocher; à droite, on aperçoit les substructions d'un second clocher, qui est resté inachevé. L'intérieur, dans lequel l'architecte a laissé la pierre nue, ce qui est d'un fort bel effet, a la forme d'une croix grecque avec les bras voûtés en berceau, une coupole au centre, et une fenêtre à chaque extrémité. On admirera l'harmonie et l'ampleur de cette construction, qui appartient à la plus parfaite époque de la Renaissance, le règne de Léon X (elle fut commencée en 1518). Certes Bramante et ses successeurs auraient donné plus de finesse à ces colonnes engagées, plus de caractère à ces chapiteaux pour lesquels les trois roses, qui reparaissent partout, ne forment peut-être pas un ornement assez noble. Mais chez Antonio, artiste un peu

1. Bibl. : Lambert, *Madonna di San Biagio près Montepulciano*. Stuttgart, s. d.

attardé, comme son frère Giuliano, il y eut là un effort dont il faut lui savoir gré.

Le presbytère, situé à quelques pas de l'église, a été comme elle commencé en 1518; il est sans doute aussi de l'invention d'Antonio. C'est un édifice fort élégant, avec ses arcades séparées par des pilastres et sa loge ouverte.

Le palais Tarugi (gravé p. 227) est un édifice lourd plus encore qu'imposant. Les arcades du bas ont des proportions trop massives : la séparation des étages n'est pas suffisamment indiquée; les profils manquent de finesse.



Le Presbytère de la « Madonna di San Biagio ».

La fermeture de la loge, autrefois ouverte, qui surmontait le palais, a rendu ces défauts plus visibles encore.

A Monte San Savino, où il se fixa plus tard, on attribue à Antonio le Palais communal, la Loge des Marchands et plusieurs palais. A Arezzo, il construisit la nef de l'église de l'« Annunziata ».

Prenant exemple sur les architectes ses contemporains, et notamment sur son frère Giuliano, Antonio recueillit dans des albums, non seulement ses propres études, mais encore une foule de motifs antiques. Un de ces albums appartient aujourd'hui à M. de Geymüller, qui l'a décrit en 1885 dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France.* Il contient (outre des dessins de Francesco da San Gallo, le neveu d'Antonio) des études pour les fortifications du château Saint-Ange et pour l'église de Montepulciano, des relevés de la basilique de Constantin à Rome, du mausolée de sainte Constance dans la même ville, du mausolée de Théodoric à Ravenne, etc.

Antonio da San Gallo l'ancien n'avait que des filles et Giuliano qu'un fils,

Francesco (1494-1576), qui se fit un nom comme sculpteur et médailleur; mais les enfants de leurs sœurs fournirent à l'art une série de recrues brillantes : c'étaient tout d'abord Antonio le jeune, le célèbre architecte (1485-1546), Giovanni Francesco (1482-1530) et Battista, surnommé il Gobbo (né



La « Madonna di San Biagio », près de Montepulciano.

en 1496), tous deux également architectes, puis le peintre Bastiano (1484-1551). Nous retrouverons ces artistes dans notre troisième volume.

Vasari, en bon Toscan qu'il était, a porté aux nues les services rendus à sa patrie par les San Gallo : leurs compatriotes, déclare-t-il, leur doivent une grande reconnaissance, car ils ont fortifié l'État florentin, orné la ville et répandu la gloire de Florence dans tous les lieux où ils travaillèrent.

Autour des Majano et des San Gallo gravitent plusieurs architectes de talent, parmi lesquels il faut signaler au premier rang le Cronaca et Baccio d'Agnolo.

Simone Pollajuolo, surnommé « il Cronaca » (le Chroniqueur, parce que, d'après Vasari, il se plaisait à décrire sans cesse les merveilles de Rome et des autres cités qu'il avait visitées), était né à Florence en 1457. Forcé de s'enfuir de sa ville natale à cause de quelques étourderies, il s'établit à Rome, où il étudia sans relâche les monuments de l'antiquité. De retour à Florence, il continua les travaux du palais Strozzi, que la mort de Benedetto da Majano (1497) venait de laisser sans direction. On loue surtout le Cronaca pour l'idée qu'il eut de placer au-dessus des derniers bossages trois assises de pierres lisses, afin de mieux faire ressortir les profils qu'il cherchait à établir. On admire dans les deux ordres de colonnes, les unes doriques, les autres corinthiennes, la beauté des chapiteaux, des corniches, des fenêtres et des portes. Malheureusement, les distributions intérieures ne répondent ni à la grandeur, ni à la magnificence de l'extérieur; on reproche notamment à l'escalier sa pente trop raide.

L'église San Bartolommeo (ou San Francesco, ou encore San Salvatore al Monte) se dresse à mi-côte sur le chemin qui conduit de Florence à San Miniato; elle domine une plate-forme offrant une vue splendide. Conformément aux traditions florentines, le Cronaca s'y est attaché à réaliser l'idéal de la simplicité : aussi Michel-Ange, qui admirait beaucoup cette construction, l'appelait-il « la bella villanella » (la belle villageoise). Rien de plus élémentaire que la façade (voy. p. 319). L'intérieur n'offre pas moins de simplicité; il se compose d'une seule nef, à chapelles latérales, d'un arc triomphal et d'une abside rectangulaire (le transept manque). Des pilastres assez massifs séparent les chapelles. Les chaînes, d'un ton jaunâtre, se détachent sur le crépi blanc du fond; une balustrade de peu de saillie règne autour de l'église, à la hauteur du premier étage. La lumière, douce et tempérée, pénètre par des fenêtres pratiquées dans les chapelles, à raison d'une par chapelle, et par les fenêtres de la nef, correspondant chacune à une chapelle. Le faîtage est découvert. Malgré son extrême sobriété, le chef-d'œuvre du Cronaca porte au recueillement et engendre une indéfinissable expression de calme et de sérénité. Au fond, ce dédain apparent de tout artifice cache une science profonde. — On manque de détails sur l'histoire de la construction : M. del Badia nous apprend seulement que l'église fut inaugurée en 1504.

Dans la construction de la grande salle du Palais Vieux, le Cronaca montra que sa science de constructeur ne le cédait pas à son talent d'architecte. Cette salle était la plus vaste que l'Italie eut vue jusqu'alors. On n'admirait pas moins, malgré une certaine raideur, l'escalier replié en deux révolutions qui y conduisait, avec ses pilastres et ses chapiteaux corinthiens, ses corniches et ses arceaux en « pietra di macigno », ses voûtes en berceau, ses fenêtres ornées de colonnes et de chapiteaux de marbre. Il est malheureux que cette partie du

Palais Vieux ait été défigurée sous prétexte d'embellissement, au temps du duc Cosme de Médicis. Vasari, à qui nous devons les plus précieuses indications sur l'œuvre du Cronaca, fut en même temps l'instrument dont Cosme se servit pour opérer ces remaniements.

On a souvent aussi fait honneur au Cronaca du palais Guadagni, remarquable surtout par sa décoration polychrome (gravé p. 331). Mais cette attribution ne s'est pas confirmée.

Le biographe nous montre chez le Cronaca une des nombreuses victimes des prédications de Savonarola. L'artiste embrassa le mysticisme du prophète avec un tel fanatisme, qu'il ne voulut plus s'occuper d'autre chose. Il mourut en cet état en 1508, âgé de cinquante et un ans seulement.



Portrait du Cronaca.
(D'après la gravure publiee par Vasari.)

Un parent du Cronaca, le fameux peintre et sculpteur Antonio Pollajuolo, se serait également essayé, au dire de Vasari, dans l'architecture : il aurait fourni au pape Innocent VIII les dessins du palais du Belvédère.

Plus laborieux que le Cronaca fut son compatriote Baccio d'Agnolo (1462-1543), l'auteur de plusieurs églises (San Giuseppe, 1519) et d'une série de palais élevés à Florence, les palais Bartolini, Roselli del Turco, la villa Stiozzi Ridolfi, aujourd'hui palais Orsini, etc., etc.

Prenant exemple sur les Majano et les San Gallo, Baccio d'Agnolo cultiva la marqueterie et la sculpture en bois, et même la sculpture en marbre, concurremment avec l'architecture. Vasari cite un grand nombre d'ouvrages témoignant de sa rare habileté, entre autres la balustrade des orgues de Santa Maria Novella (aujourd'hui dans l'église de Rueil, près de Paris). La balustrade en marbre de la « cantoria » ou tribune des chanteurs, sculptée pour la même église, a également pris le chemin de l'étranger; elle est exposée depuis une trentaine d'années au musée de South Kensington). Conformément aux traditions du bon vieux temps, Baccio tenait boutique ouverte. L'hiver, des citoyens distingués et des artistes considérables, Raphaël, Sansovino, Filippino Lippi, le Cronaca, les San Gallo, Granacci, etc., s'y rassemblaient pour discourir sur les arts. Parfois aussi Michel-Ange y faisait une apparition.

Malgré un talent véritable, surtout pour l'aménagement des habitations particulières, Baccio d'Agnolo fut à tout instant en butte aux attaques de ses confrères. On a vu à quelles railleries donna lieu son palais Bartolini (p. 324, 329). Dans une autre circonstance, Michel Ange traita de puéril le modèle en bois que Baccio avait exécuté d'après ses dessins pour la façade de Saint-Laurent (p. 320). Ce fut Michel-Ange aussi qui fit écarter le projet

de galerie extérieure imaginé par Baccio pour la coupole de Sainte-Marie des Fleurs; il la compara irrévérencieusement à une cage à grillons, « una gabbia da grilli ».

Laissant de côté les artistes ou les constructions moins en vue, sur lesquels on trouvera des renseignement suffisants dans les ouvrages spéciaux de Vasari, de J. Burckhardt, de M. del Badia et de M. de Geymüller, essayons de définir le rôle des architectes florentins pendant la seconde période de la Renaissance.

Malgré un talent et une science qu'il serait inique de révoquer en doute, les Majano, les San Gallo, le Cronaca ou Baccio d'Agnolo ont cherché en vain à donner à leurs créations soit l'originalité, soit l'aisance, soit la haute distinction qui caractérisent les monuments élevés par leur émule Bramante. Leur infériorité tient à des causes multiples : les troubles politiques, le scepticisme et la sécheresse de jour en jour croissants de l'esprit florentin. Plus encore que les chefs-d'œuvre de la sculpture et de la peinture, ceux de l'architecture exigent le concours d'une foule de facteurs appartenant à l'ordre moral; pour naître et pour mûrir, il faut qu'ils soient inspirés par quelque grande idée, soutenus par les convictions d'une cité ou d'une génération entière. Or, si l'on découvre dans le Saint-Pierre de Bramante le contre-coup de l'essor imprimé à l'Église par un pape tel que Jules II, quelles aspirations, je vous prie, pouvaient refléter les constructions de la malheureuse Florence, constamment ballottée, pendant près d'un demi-siècle, entre la tyrannie des Médicis et les revendications de la liberté!

La vieille métropole de la Toscane n'avait cependant pas dit son dernier mot : lorsque Léon X ouvrit en 1516, à l'occasion de son voyage à Florence, le fameux concours pour l'achèvement de la façade de Saint-Laurent, concours auquel prirent part les maîtres les plus célèbres en l'art de bâtir, le Pape décerna le prix à un Florentin qui n'avait jusqu'alors manié que le ciseau et le pinceau et qui devait renouveler l'architecture, comme il avait renouvelé la sculpture et la peinture. Dans cette préférence donnée à Michel-Ange sur des concurrents tels que Raphaël, Giuliano da San Gallo, les deux Sansovino, il y avait comme l'intuition de l'avenir réservé aux architectes florentins dans la dernière évolution de la Renaissance. Si leur rôle fut bienfaisant ou non, nous n'avons pas à l'examiner pour le moment : il nous suffit de constater, une fois de plus, la prodigieuse vitalité du génie florentin.

Sienne ne s'enrichit pendant cette période que d'un petit nombre de monuments nouveaux; en revanche, deux de ses fils, Francesco di Giorgio Martini et Baldassare Peruzzi (dont nous réservons la biographie pour notre troisième volume), remplirent d'églises, de palais, de citadelles, la Toscane et

les États de l'Église. Souvent déjà le nom du premier de ces maîtres est revenu sous notre plume : essayons ici de fixer en quelques traits sa biographie et sa physionomie[1]. Francesco était né à Sienne en 1439; comme beaucoup d'entre ses confrères florentins, il étudia simultanément l'architecture, la sculpture, la peinture et l'art militaire. Officier du génie, ingénieur hydraulicien, diplomate officieux, constructeur de ponts, peintre, sculpteur et architecte, commentateur de Vitruve, il prit part au concours pour la coupole du dôme de Milan (1490), au concours pour la façade du dôme de Florence (1490), reçut les récompenses les plus flatteuses de Ludovic le More, du duc d'Urbin, au service duquel il entra en 1477, et du duc de Calabre (1491-1495), inventa les mines pour l'attaque des places fortes, etc.



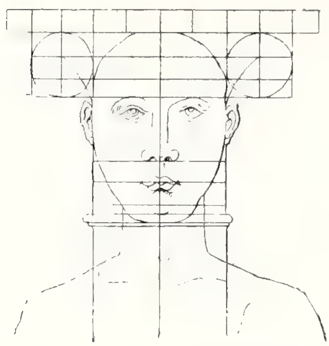
Portrait de F. di Giorgio. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Peu d'artistes, même parmi les plus grands, ont joui d'une réputation égale à celle de Francesco di Giorgio Martini. Pendant que ses compatriotes veillaient jalousement sur lui, tremblant sans cesse que cette haute lumière ne vînt à leur échapper, les princes et les municipalités de l'Italie entière tentaient l'impossible pour l'attacher à leur service ou du moins pour obtenir de lui ne fut-ce qu'une consultation, un bout de croquis. Les préoccupations militaires, hâtons-nous de l'ajouter, tenaient dans ces sollicitations si flatteuses plus de place que l'esthétique : on recherchait en Francesco l'ingénieur bien plus que l'architecte, l'ingénieur qui connaissait aussi bien l'art de fortifier les villes que celui de les prendre, et qui excellait dans l'invention des engins de destruction aussi bien que dans les hautes études théoriques.

L'art des fortifications relevait essentiellement, à cette époque, de l'art de bâtir (voy. la gravure de la page 357) : j'hésite néanmoins, et pour cause, à étudier le rôle joué par Francesco comme ingénieur militaire. Aussi bien ses constructions civiles méritent-elles que l'on s'y arrête. Si Francesco n'a pas construit le palais d'Urbin (cet édifice ne lui doit que des aménagements ou des embellissements secondaires) et s'il a été absolument étranger aux constructions de Pienza, en revanche il nous a laissé dans l'église de la « Madonna del Calcinajo », près de Cortone, une œuvre du plus vif intérêt (voy. la gravure de la page 225). La première pierre de cet édifice fut posée le 6 juin 1485; telle était l'ardeur des fidèles, l'abondance des aumônes, qu'en 1490 le corps même de l'église fut terminé et qu'il ne resta plus qu'à exécuter les voûtes; la coupole elle-même fut achevée en 1513, onze

1. BIBL. : Saluzzo et Promis, *Trattato di Architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini*. Turin, 1841. 2 vol. in-4° et 1 vol. de planches. — Pontanelli, *di Francesco di Giorgio Martini*. Sienne, 1870. In-8°.

années après la mort de Francesco. La « Madonna del Calcinajo » se distingue par l'ampleur et l'harmonie des proportions, plus que par la richesse de l'ornementation. L'édifice a la forme d'une croix latine, avec une coupole octogonale s'élevant sur le transept. L'extérieur, en pierres de taille, malheureusement très frustes déjà, est divisé en deux ordres, ornés de distance en distance de pilastres un peu maigres. La façade n'a pour ornement qu'une porte surmontée d'un fronton semi-circulaire et une grande rosace. Une rosace analogue orne les autres extrémités de la croix. Les trois fenêtres rectangulaires percées dans chaque côté de l'étage inférieur, et les huit fenêtres de la coupole, assurent à l'édifice une lumière abondante et égale. L'intérieur se compose d'une seule nef, voûtée en berceau, avec trois autels de chaque côté.



La Dérivation du Chapiteau ionique. (D'après un dessin de F. di Giorgio.)

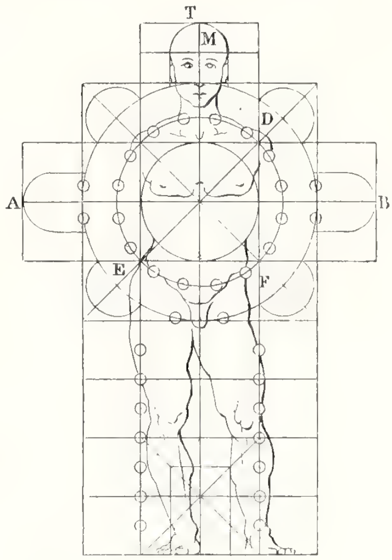
Somme toute, étant donnée la tendance à la simplicité qui caractérise l'œuvre de Francesco di Giorgio Martini, et malgré des traces d'hésitation, malgré la pauvreté des pilastres, bien excusables chez un quattrocentiste, la « Madonna del Calcinajo » compte parmi les plus belles productions de la Première Renaissance; un peu plus de vigueur et de relief, et nous n'hésiterions pas à la ranger à côté des chefs-d'œuvre de la Renaissance parvenue à son apogée.

Francesco mourut en 1502, riche, comblé d'honneurs. MM. Saluzzo et Promis lui ont élevé un véritable monument en publiant son *Trattato di Architettura civile e militare* (voy. p. 317). Nous reproduisons ci-contre deux dessins tirés de ce Traité et qui témoignent de la constante préoccupation de l'artiste : ramener les édifices aux proportions, voire à la configuration du corps humain.

Pendant que les Majano, Giuliano et Antonio da San Gallo, le Cronaca, Baccio d'Agnolo, Francesco di Giorgio Martini, développaient dans une donnée encore un peu archaïque les principes posés par Brunellesco, un autre Toscan, Ventura Vitoni, s'enrôlait résolument sous la bannière de Bramante. Cet artiste, né à Pistojà, en 1442, débuta par la pratique de « l'arte del legnaiuolo », je veux dire de la menuiserie, de la marqueterie, de la charpente. Plus tard, sans qu'il soit certain qu'il ait visité Rome, il s'inspira des modèles de Bramante. En 1494 il commença l'atrium et le chœur de l' « Umilità », et en 1509 la partie centrale de l'édifice, qu'il poussa jusqu'aux fenêtres du troisième étage.

Cette église, de forme octogone, est précédée d'un vestibule fermé, avec des pilastres corinthiens, qui supportent une voûte en berceau décorée de

riches caissons. Dans le projet de Vitoni la coupole devait reposer sur l'entablement du second ordre, mais Vasari la fit reposer sur le troisième. Les auteurs de l'*Architecture toscane*, Famin et Grandjean de Montigny, déclarent cette église une des productions les plus pures du XVI<sup>e</sup> siècle et l'édifice le plus intéressant qui soit dans la ville; le vestibule, ajoutent-ils, est d'un très beau caractère. Les auteurs du *Cicerone*, de leur côté, louent le portique, d'un style aussi fin que noble, avec son stylobate et ses sièges de marbre, ses pilastres, ses voûtes en berceau, sa petite coupole. Le sanctuaire lui-même se recommande par ses élégants pilastres corinthiens et ses fenêtres d'une grâce parfaite.




Basilique reproduisant les formes du corps humain.
(D'après un dessin de F. di Giorgio.)

Vitoni vivait encore en 1532, époque où il fit son testament : il semble être mort la même année. On trouvera dans l'édition de Vasari publiée par M. Milanesi l'indication de plusieurs autres églises élevées à Pistojà par cet artiste distingué.

Par une de ces anomalies fréquentes dans l'histoire de l'art, l'Ombrie, cependant si voisine de Florence, adoptait les principes de Bramante, et Naples, si éloignée de la Toscane, subissait la domination de l'École florentine. Les monuments les plus remarquables qui s'élevèrent dans cette capitale vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, la « Porta Capuana », les villas de Poggio Reale et de la Duchesca, eurent pour auteur un étranger, le Florentin Giuliano da Majano (voy t. II, p. 399 et t. I, p. 118). Le palais Como, construit vers 1500, rappelle de son côté le palais Strozzi, construit par le frère de Giuliano, Benedetto da Majano. Aussi M. Frizzoni n'est-il pas éloigné d'en faire honneur à Benedetto, qui visita plusieurs fois Naples. Deux autres architectes toscans, Giuliano da San Gallo et Francesco di Giorgio Martini, travaillèrent également pour la cour napolitaine (t. I, p. 116-118). M. Frizzoni cite en outre, comme exemples de l'influence toscane, l'église de « Santa Caterina a Formello », près de la « Porta Capuana », construite en 1523 par Antonio Fiorentino della Cava (inspirée de l'église Santo Spirito de Florence), la façade de « Santa Maria la Nuova », la coupole de « Santa Maria in Constantinopoli »[1].

La personnalité des architectes napolitains de cette époque n'est pas encore assez nettement définie pour que nous nous engagions dans la discussion de

1. *Naboli nei suoi rapporti coll' arte del Rinascimento;* Florence, 1872, p. 26-27.

leurs ouvrages. De ces architectes — Giovanni Donnadio de Mormanno (mort vers 1522), Gabriele d'Agnolo de Naples, Antonio Fiorentino della Cava, etc. — nous ne connaissons guère avec certitude que les noms. On attribue à Mormanno ou Mormandi la construction de la façade de l'église San Severino (1490), celle du palais du prince de l'Aricia (fin du xv$^{e}$ siècle) et celle de l'église « Santa Maria della Stella ». Quant à Gabriele d'Agnolo, il passe pour avoir construit le palais Gravina (aujourd'hui la Poste).

Cet édifice mérite de nous arrêter. La façade sur la cour se distingue par de belles et nobles proportions : au rez-de-chaussée, des arcades ouvertes supportées par des piliers, avec des médaillons dans les écoinçons; au premier étage des arcades fermées, supportées par des pilastres aux moulures savantes; la partie inférieure de chaque arcade contient des fenêtres rectangulaires, couronnées par la corniche horizontale chère aux Primitifs. Quant à la partie cintrée de la même arcade, elle contient une fenêtre plus petite, également rectangulaire; puis dans les écoinçons une autre série de médaillons avec des bustes de guerriers.

La chapelle de Pontano, construite en 1492 (t. I, p. 120), n'a rien de commun avec Andrea Ciccione, à qui on l'a longtemps attribuée. C'est un édifice simple, mais non dénué d'élégance. La façade a pour ornements quatre pilastres cannelés; au centre une porte à corniche horizontale, à gauche une fenêtre rectangulaire et une autre à droite. Au-dessus du premier ordre une sorte d'attique percé d'un oculus.

Il y avait trop de trouble dans la rue et trop peu de cohésion dans les esprits pour que les architectes napolitains parvinssent à créer un style à eux. Néanmoins ils interprétèrent non sans talent la donnée florentine dans ce qu'elle avait de sobre et de pur.

En dehors de Naples, il convient de signaler l'église de l'Annonciation à Sulmona (construite de 1415 à 1522). Sa façade horizontale, assez incohérente, a le tort de trop ressembler à celle d'un palais.

Dans les Marches et la Romagne, peu de noms indigènes à relever. Citons Matteo Nuti ou Nuzi de Fano, qui dirigea, à partir de 1450, d'après les plans d'Alberti, les travaux de l'église Saint-François à Rimini. En 1465, il construisit son chef d'œuvre, la Bibliothèque de Césène. La citadelle de cette ville est également son ouvrage; il cumulait en effet la profession d'architecte avec celle d'ingénieur militaire, et ce fut à ce titre que les Papes l'employèrent (1466 et années suivantes) comme inspecteur des fortifications pontificales. Il mourut avant le mois de janvier 1473[1].

1. Tonini, *la nuova Guida nella città di Rimini;* Rimini, 1879, p. 172-174. — Yriarte, *Rimini.* — *Les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 20, 325; t. III, p. 81, 212.

A Bologne, les traits saillants sont l'éparpillement des forces, la rareté des constructions religieuses, la ténacité du style gothique (en 1473 on en fit usage au palais Tartagni et plus tard encore dans l'église de l'Annonciation), enfin l'emploi de la terre cuite. Partout abondent les motifs les plus séduisants, mais, pas plus en architecture qu'en sculpture et en peinture, cette ville ne parvint à créer quelque ensemble propre à s'imposer.

Passons rapidement en revue les principaux architectes de cette période.

On a longtemps fait honneur à Gaspare Nadi (1418-1504) de la construction du palais des Bentivoglio, détruit en 1507, du portique de San Giacomo Maggiore et du palais Bevilacqua. Mais il résulte de recherches récentes[1] que ce personnage, qui nous a laissé une volumineuse chronique, était plutôt maçon qu'architecte. En tout état de cause, si la façade du palais Bevilacqua (commencée en 1481), avec son appareil à facettes, en guise de diamants, reproduit un motif curieux plutôt que beau, la cour offre des qualités véritablement supérieures. Elle comprend deux étages d'arcades, superposées de telle façon que deux arcades de l'ordre supérieur correspondent à une arcade de l'ordre inférieur. La frise est ornée de figures à mi-corps se terminant en rinceaux et de médaillons soutenus par ces mêmes figures. Une corniche superbe couronne ce monument aussi riche qu'élégant.

On manque également de détails précis sur le rôle joué par Francesco Francia en tant qu'architecte : le palais « dell' Arte degli Stracciaiuoli » (1496), qu'on lui attribue, révèle une véritable inexpérience des formes architecturales; la richesse de l'ornementation n'y saurait faire oublier la pauvreté de la structure organique.

Quant au fameux ingénieur et architecte Aristotele Fioravanti, il ne saurait avoir donné les dessins de la façade du Palais du Podestat (1485), comme l'affirme *le Cicerone*, car il avait à ce moment depuis longtemps quitté l'Italie pour se fixer en Russie.

Nous ne pouvons que consacrer une mention à une foule d'autres palais, dont on trouvera la description dans les ouvrages spéciaux : le palais Ghisilieri (1491, aujourd'hui hôtel Brun), le palais Pallavicini in Galiera (1497), fondé par Bartolommeo Felicini, Mécène insigne, les palais Saraceni-Gualandi, Fava, Bianchetti (1497), etc.

Une particularité propre à un grand nombre de ces monuments, c'est que le rez-de-chaussée se compose d'arcades ouvertes, sous lesquelles la foule peut librement circuler.

Bologne ne devait pas tarder à devenir une pépinière d'architectes habiles : Sebastiano Serlio (1475-1552), Andrea et Jacopo Marchese de Formigene, Francesco Terribilia, Bartolommeo Triachini, les Tibaldi et d'autres artistes appartenant à la troisième période de la Renaissance, y élevèrent une série

1. BIBL. : Gozzadini, *Note per Studi sull' Architettura civile in Bologna, dal secolo XII al XVI.* Modène, 1877. — Ricci et Bacchi, *Diario bolognese di Gaspare Nadi.* Bologne, 1886.

de monuments des plus élégants ou répandirent au dehors la réputation de son école d'architecture.

En ce qui concerne les monuments de Carpi, la cathédrale, l'église San Niccolò et le palais des Pio, nous les décrirons dans notre prochain volume, en étudiant l'œuvre de leur auteur, Bal. Peruzzi.

A l'ouest de Bologne, Parme et Plaisance s'enrichissent de quelques monuments d'une importance exceptionnelle : l'église San Giovanni (1510) et l'église de la « Steccata » (1521), élevées dans la première de ces villes par Bernardino Zaccagni de Torchiara, l'église San Sisto (commencée en 1499) et le palais « dei Tribunali » dans la seconde.

Quelque dures que fussent les épreuves que le duché de Ferrare eut à traverser pendant les règnes d'Hercule I et d'Alphonse I, la capitale se couvrit d'églises et de palais : San Francesco fut commencé en 1494, San Benedetto vers 1500, par les Tristani, la Chartreuse de San Cristoforo en 1498, l'église San Giovanni Battista en 1505, Santo Spirito en 1519, le campanile de la cathédrale au début du siècle. Les constructions civiles ne furent ni moins importantes ni moins considérables : le palais des Diamants, ainsi appelé parce que les pierres (au nombre de plus de 12 000) sont taillées à facettes, fut commencé en 1492 par Sigismond d'Este, mais terminé seulement en 1567. Le palais Roverella, qui prit naissance vers la même époque, est un des plus beaux spécimens de l'architecture en terre cuite : on ne peut lui reprocher que la disposition dissymétrique de ses fenêtres.

Deux noms d'architectes éclipsent tous les autres à Ferrare : Pietro di Benvenuto, surnommé degli Ordini, et Biagio Rossetti[1].

Le premier, qui fait son apparition après 1460, fournit en 1466 les plans d'un hôpital, éleva de 1467 à 1469 l'étage supérieur du palais de Schifanoja, dirigea différents travaux au château ducal, ainsi qu'à Reggio. Il mourut en 1483.

Biagio Rossetti († 1516) incarne, non sans distinction, les aspirations de l'architecture ferraraise pendant cette période. Il débuta en 1469 en construisant, sous les ordres de Pietro Benvenuto, le second étage du palais de Schifanoja; éleva l'église « Santa Maria in Vado » (1475 et années suivantes), d'après le modèle composé par le peintre Ercole Grandi, puis l'église San Giorgio (1485) et l'église San Francesco (1494); une foule de palais de Ferrare et des environs, entre autres celui « des Diamants », furent également bâtis sur ses plans. Rossetti couronna sa carrière par la construction de la « Loggia del Consiglio » à Padoue.

1. Campori, *gli Architetti e gl' Ingegneri civili e militari degli Estensi dal secolo XIII al XVI.* Modène, 1882.

Les frères Tristani (Giovanni, Battista, Alberto et Bartolommeo), qui travaillèrent à Ferrare dans la première moitié du XVI[e] siècle, méritent également une mention.

A Mantoue, la Renaissance a pour principaux champions Léon-Baptiste



Le palais Roverella à Florence.

Alberti et Luca Fancelli. Des travaux du premier, nous avons parlé suffisamment (t. I, p. 460); il nous reste à faire connaître le second. Luca Fancelli[1], né à Settignano en 1430, débuta au service de Cosme de Médicis[2], qui le mit en relations avec les marquis de Mantoue : il remplit pour ceux-ci, pendant de longues années (1450-1493), les fonctions de directeur de leurs bâtiments. De

1. Braghirolli, *Luca Fancelli, scultore, architetto e idraulico del secolo XV*. 1876. (Extr. de l'*Archivio storico lombardo*).

2. Il est impossible qu'il ait travaillé trente années durant pour ce Mécène, comme le rapporte M. Redtenbacher, car Fancelli, né en 1430, n'avait que trente-cinq ans au moment de la mort

même que Bernardo Rossellino, Matteo de' Pasti et Matteo Nuti, il accepta la mission de mettre en œuvre les projets de Léon-Baptiste Alberti, ces projets d'ailleurs bien arrêtés dont le maître abandonnait volontiers la réalisation à d'autres. De 1460 à 1472, il dirigea, d'après ses plans, la construction de l'église San Sebastiano à Mantoue.

Dans l'intervalle, Fancelli, qui avait conservé son titre de citoyen florentin, faisait de nombreux voyages en Toscane; il surveilla entre autres, à Florence, la construction du palais Pitti, d'après les plans de Brunellesco, et y termina en 1476, d'après les plans d'Alberti, le chœur de l'église de l'Anonciation, édifiée, on s'en souvient, aux frais des Gonzagues.

Fancelli avait cependant assez de talent pour créer des édifices originaux; nous le savons par la construction du palais de Revere, près de Mantoue[1]; de ceux de Saviola, de Gonzaga, et de l'église de Soave; par la restauration du « Palazzo della Ragione » ou « di Virgilio », à Mantoue même; par les nombreuses invitations que lui adressèrent différents princes ou différentes administrations. L'œuvre du dôme de Milan sollicita ses lumières à diverses reprises, notamment pour la construction de la coupole destinée à recouvrir le transept; le roi Ferdinand de Naples et son fils le duc de Calabre l'appelèrent auprès d'eux en 1490, après la mort de Giuliano da Majano (voy. t. I, p. 116).

Luca Fancelli, malgré ses éternelles doléances, semble avoir acquis une belle aisance par ses travaux d'architecte et de sculpteur; aussi, lorsqu'il maria sa fille Claire au Pérugin, put-il lui donner la dot respectable de 500 florins. — Il mourut vers 1501.

Les nombreux monuments élevés sous ses ordres pour les Gonzagues sont aujourd'hui soit détruits, soit défigurés, en dehors des églises Saint-Sébastien et Saint-André, et du palais de Revere.

Tandis que l'inspiration de Bramante renouvelait l'architecture en Lombardie, en Ombrie et à Rome, tandis que les laborieux efforts des San Gallo portaient à sa perfection le style florentin, avec la sècheresse qui en était inséparable, Venise développait, sans parti pris comme sans enthousiasme, un style qui finit, grâce à la force des choses, par acquérir de la cohésion et de l'originalité.

De même que Florence, Venise comptait plusieurs familles d'architectes, les Buon, les Lombardi, les Riccio ou Rizzo. Mais il s'en faut de beaucoup que la lumière soit faite sur la personnalité des membres de chacune de ces dynasties : moins bien partagés que les San Gallo, par exemple, ils se pré-

de Cosme (1464); ce qui nous forcerait d'admettre qu'il commença de travailler pour lui à partir de l'âge de cinq ans !

1. Ce monument, peu connu et qui existe encore, est décrit dans la brochure de W. Braghirolli, p. 5, 6.

sentent à nous avec un bagage collectif, et non avec une série d'ouvrages révélant chacun une individualité bien tranchée. Une particularité commune à Venise aussi bien qu'à Florence et à Milan, c'est le cumul de l'architecture avec la sculpture : Martino, Pietro, Antonio et Tullio Lombardi, ainsi qu'Antonio Riccio et Alessandro Leopardi, maniaient simultanément le compas et l'ébauchoir[1].

Temanza ouvre son recueil des *Vite dei più celebri Architetti e Scultori veneziani* par la biographie de Fra Francesco Colonna, autrement dit l'auteur du *Songe de Polyphile*. Il est certain en effet que les théories de cet esthéticien bizarre, qui parurent en 1499 à Venise dans le superbe in-folio imprimé par Alde Manuce, exercèrent une grande influence sur le développement de l'architecture vénitienne; elles contribuèrent entre autres à la familiariser avec les modèles de l'antiquité.

Rien ne prouve que le frère Colonna soit jamais sorti du domaine de la spéculation : avec une culture moins haute, les Lombardi se sont immortalisés par une foule de constructions qui n'ont cessé de compter parmi les plus intéressantes de Venise.

Ces artistes, dont la généalogie est loin d'être débrouillée, étaient originaires de Carona, près de Lugano (t. I, p. 168, 480), et non de Casate, comme l'a avancé M. Caffi : ils appartenaient donc à la classe des « magistri comacini ».

Martino Lombardo, le chef de la dynastie, fut l'architecte de la « Scuola di San Marco », peut-être aussi de l'église San Zaccaria (t. I, p. 480).

Son fils Pietro construisit en 1481 le palais Vendramin-Calergi, de 1481 à 1489 l'église « Santa Maria dei Miracoli » (avec 60 ducats seulement de traitement par an), puis l'église « Sant' Andrea alla Certosa » (détruite); en 1496 il éleva la tour de l'Horloge. A partir de 1496 il dirigea la construction des deux premiers étages des Vieilles Procuraties; en 1498 il succéda à Riccio comme architecte en chef du palais ducal, aux appointements de 120 ducats. En 1502 il éleva le dôme de Cividale. En 1508 il fut chargé, avec son fils Giulio, de construire la « Scuola della Misericordia », d'après les plans d'A. Leopardi. (Il travaillait donc tantôt comme architecte, tantôt comme entrepreneur.) Cet artiste éminent mourut vers 1515.

Antonio Lombardo († 1516), fils de Pietro, semble n'avoir travaillé qu'en sous-ordre avec son père et ses frères.

Quant à Tullio Lombardo, également fils de Pietro, il brilla comme sculpteur autant que comme architecte. En cette dernière qualité il construisit une partie de l'église San Salvatore de Venise et différents édifices de Padoue. Il mourut vers 1532 selon les uns, vers 1559 selon les autres.

Moro Lombardo reconstruisit en 1492 l'église de Santa Maria Formosa.

1. Ces noms sont à ajouter à la liste des « Encyclopédistes » que nous avons publiée p. 193.

L'émule des Lombardi fut le Véronais Antonio Bregno [1], plus connu sous le nom de Rizzo ou Riccio (probablement à cause de ses cheveux crépus). Né en 1430, il se fixa de bonne heure à Venise, où il obtint la direction de l'atelier de sculpture attaché au palais ducal. Il prit part en 1474, comme ingénieur militaire, à la défense de Scutari assiégée par les Turcs, y fut dangereusement blessé et fit preuve d'une telle valeur, qu'après son retour le Sénat vénitien lui accorda une pension pour une période de vingt ans. Après l'incendie d'une partie du palais ducal en 1483, on le nomma architecte en chef, aux appointements de 125 ducats par an. De longues années durant il dirigea avec talent ce travail considérable et construisit sur la cour la partie qui longe le canal latéral, ainsi que l'escalier des Géants; mais en 1498 ses malversations le forcèrent à prendre la fuite et à se réfugier à Foligno, où il mourut le 14 mars de la même année.

Alessandro Leopardi composa en 1507 le modèle de la « Scuola della Misericordia »; mais les intrigues des Lombardi le forcèrent en 1515 à abandonner la direction de cette construction.

Bartolommeo Buon le jeune (originaire de Bergame, mort en 1529) ajouta en 1510 au campanile de la place de Saint-Marc son couronnement, dirigea l'édification du troisième étage des Vieilles Procuraties et fournit, assure-t-on, en 1517, le plan de la « Scuola di San Rocco » (attribuée par Selvatico à Scarpagnino), où se trouve inauguré un style nouveau.

Guglielmo Bergamasco (Guglielmo da Alzano, d'après M. Caffi), architecte en même temps que sculpteur (« tagliapietra »), construisit, sous la direction de Bartolommeo Buon, le troisième étage des Vieilles Procuraties, le palais des « Camerlinghi » (1525), et peut-être aussi la petite façade de la cour du palais des Doges (1520).

Antonio Scarpagnino, « proto » ou architecte en chef de l'Office du sel (auquel ressortissaient une foule de constructions importantes), reconstruisit, après l'incendie de 1513, le quartier du Rialto (1514-1522), ouvrage trop déprécié par Vasari. Cet artiste dirigea plusieurs autres constructions intéressantes, notamment celle de l'église « San Giovanni Elemosiniere ». D'après Temanza et Selvatico, il mourut vers 1558.

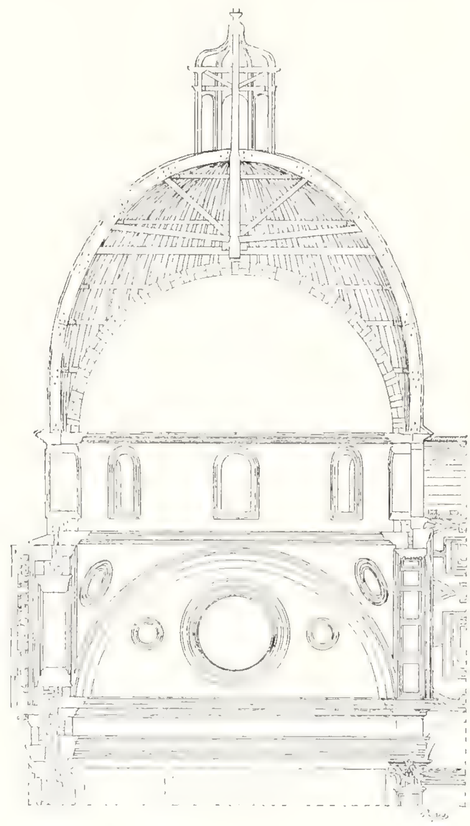
Un autre architecte célèbre, Fra Giocondo, fit de nombreuses apparitions à Venise : il sera question plus loin des projets qu'il composa pour cette ville.

Nous avons fait connaissance avec les hommes. Étudions à leur tour les œuvres.

Dans l'architecture religieuse, le style que l'on appelle « Architettura Lom-

1. Perkins, *les Sculpteurs italiens*. — Bernasconi, *Cenni intorno la Vita e le Opere di Antonio Rizzo*, Vérone, 1859, et l'Appendice publié en 1863. — J'ai avancé, dans *les Arts à la Cour des Papes* (t. I, p. 40), qu'Antonio Riccio travaillait à Rome en 1432; mais il s'agit évidemment d'un de ses homonymes (le personnage est qualifié d' « Antonius Riccius de Venetiis »), peut-être de son père.

bardesca », en souvenir de ses créateurs les Lombardi, forme un compromis entre le style byzantin et la Renaissance. Les églises de « Santa Maria dei Miracoli » (1481-1489), de SS. Giovanni et Crisostomo (1483), la « Scuola di San Giovanni Evangelista » (1481) et la « Scuola di San Marco » (1485) continuent la tradition inaugurée à San Zaccaria (1456). Ce sont les mêmes frontons semi-circulaires, la même lourdeur et la même incohérence, malgré la présence d'une foule de motifs charmants si on les considère isolément. La prépondérance de l'élément sculptural — un des traits distinctifs de l'architecture vénitienne — s'y affirme déjà nettement.



Coupole de l'église Sainte-Marie des Miracles à Venise.

Prenons l'église « Santa Maria dei Miracoli », ouvrage authentique de Pietro Lombardo[1]. La façade comprend un grand mur percé d'une porte, de deux fenêtres, d'un oculus gigantesque et de trois autres oculi plus petits (on notera la prédilection des Vénitiens pour ces ouvertures circulaires si disgracieuses), le tout mal relié. Quant à l'intérieur, il est plus bizarre encore et nous montre avec quel sans gêne les architectes vénitiens s'affranchissaient à l'occasion de la tradition religieuse : plus de plan en forme de croix, mais une nef unique sans transept, avec un autel fort élevé, une abside carrée, et une voûte en bois, en forme de berceau. La décoration sculpturale, sur laquelle nous reviendrons plus loin, masque heureusement ces défauts et ces lacunes.

Non moins graves sont les reproches que l'on peut formuler contre la « Scuola di San Marco », commencée en 1485 par Martino Lombardo ». « On connaît le principe de cette architecture », dit judicieusement Adolphe Lance : « Tout le gros œuvre est maçonné en briques, tandis que la décoration est exécutée en revêtements et incrustations de marbre; en d'autres termes, les parties apparentes de l'édifice ne sont qu'un placage rapporté

1. Bibl. : G. Boni, *Santa Maria dei Miracoli in Venezia*. Venise, 1887; in-8°.

après coup; quant à l'édifice même, il a disparu sous cette parure d'emprunt.... La façade de la « Scuola » ne fut, on le sent trop, pour Martino Lombardo, comme pour un peintre sa toile, qu'une surface quelconque à couvrir de ceci et de cela, selon le caprice de sa fantaisie.... Vous connaissez ces meubles français du XVI[e] siècle, où les ébénistes du temps, gens de beaucoup d'imagination, s'évertuaient à figurer en bois de couleur des temples ou des palais en miniature? Je ne puis mieux comparer l'architecture lombarde qu'à ces petits chefs-d'œuvre de patience et d'adresse. Décuplez les dimensions de ces meubles, substituez les marbres orientaux à l'ébène, à l'ivoire, au bois de rose, et vous aurez une idée de la « Scuola di San Marco ». Est-ce à dire pour cela que le talent, l'habileté, l'imagination même font défaut dans cette composition? Non certes; mais ce qui manque, c'est le raisonnement, le sérieux, le goût élevé que comporte l'art monumental; quelque coquet, quelque gracieux que soit ce joli paravent multicolore, il est impossible de le considérer autrement que comme une espèce d'ouvrage d'ébénisterie[1]. »

Ajoutons que la façade, avec ses lions en raccourci et ses fausses arcades à caissons (effet de perspective qui rappelle celui de l'église de San Satiro à Milan), a quelque chose d'imprévu, de saisissant.

En résumé, les monuments religieux élevés à Venise entre 1470 et 1520 appartiennent encore essentiellement au style de transition. Il était réservé aux Michele San Micheli, aux Jacopo Sansovino (après 1527), aux Palladio, d'imprimer un nouvel et suprême essor à l'architecture vénitienne, d'en faire la formule par excellence de la magnificence unie à la noblesse.

Dans l'architecture civile, l'indécision qui avait caractérisé les constructions religieuses de la période précédente (t. I, p. 481) fait place, sinon à une netteté comparable à celle des Florentins, du moins à un parti pris véritable, qui n'exclut pas l'indépendance[2].

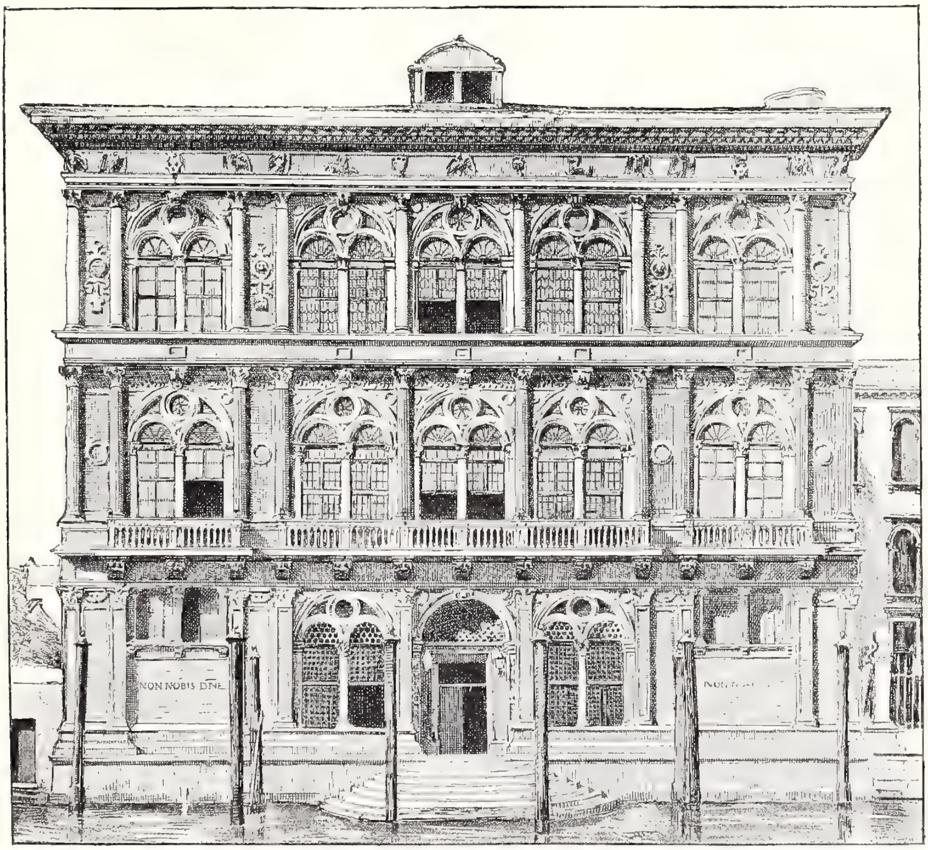
Avec les palais Vendramin-Calergi, construit en 1481 par Pietro Lombardo, et Corner-Spinelli, nous entrons en pleine Renaissance : nous y trouvons, dans le premier, des ordres à pilastres et à colonnes engagées, une corniche très déve-

1. *Excursion en Italie;* Paris, 1873, p. 182-184.

2. Les fonds d'architecture que certains peintres ont ajoutés à leurs fresques ou à leurs tableaux ont cet avantage d'exagérer les qualités et les défauts, les défauts surtout, du style propre à chaque région. Ignorant les difficultés avec lesquelles les architectes véritables avaient à compter dans la réalité, les peintres n'écoutaient, dans ces compositions tout idéales, que la voix de la fantaisie. Ce trait rend particulièrement précieux les dessins dans lesquels Jacopo Bellini a représenté des édifices. C'est le mauvais goût vénitien le plus parfait, une recherche à outrance du piquant et du pittoresque, la violation de toutes les règles : ici un mur gigantesque tout nu, avec de toutes petites fenêtres dans le haut, à la façon des habitations orientales, là une accumulation de balcons, de galeries, qui se détachent brutalement sur le fond de l'édifice.

loppée, mais d'une ornementation bizarre et incohérente, des fenêtres bilobées à la Brunellesco.

Le palais Corner-Spinelli offre de grandes analogies avec le précédent : c'est le même système de fenêtres bilobées, qui varient toutefois avec des fenêtres à chambranle rectangulaire, et qui forment au centre comme une loge. « Par son élévation en trois étages, le palais Corner, dit Charles Blanc, domine




Le Palais Vendramin-Calergi à Venise.

tout ce qui l'entoure. Les proportions en sont excellentes, les matériaux superbes. Le rez-de-chaussée est en bossages; l'ordre ionique règne au premier, le composite au second. Les arcades sont séparées par des colonnes accouplées, engagées dans le trumeau[1]. »

Comme ces palais sont déjà vivants et colorés, comparés aux palais florentins! Sur la façade, des ouvertures aussi nombreuses que larges, une « loggia » qui suffit à elle seule à les animer, des balcons, des colonnes, une frise historiée. Et quelle variété dans l'appareil, dans les ordres, dans l'ornementation! Tantôt on fait usage des bossages rustiques; tantôt on emploie de

1. *De Paris à Venise*, p. 135.

précieuses incrustations de marbre. Pour l'éclairage, on se sert tour à tour de fenêtres rectangulaires, cintrées, ogivales, trilobées, de fenêtres précédées d'une balustrade, d'oculi, etc.

Avec la façade principale de la cour du Palais des Doges (1483 et années suivantes), nous revenons au système des compromissions. Ce morceau célèbre offre plus d'intérêt pour l'histoire de la décoration architecturale que pour celle de l'architecture même : les lignes de la construction disparaissent sous la profusion des ornements. L'ensemble manque absolument d'air. Aussi, étant donnée cette recherche à outrance du luxe, peu importait que l'on fît usage d'arcs en plein cintre ou d'arcs en ogive; peu importaient la pureté des profils et le rythme des combinaisons. Hâtons-nous d'ajouter que la multiplicité des maîtres préposés à la construction ne contribua pas médiocrement à ce mélange de styles : à cet égard la responsabilité de Riccio doit être dégagée.

Le rez-de-chaussée se distingue par ses arcades cintrées surmontées d'oculi; le premier étage — avec des arcades gothiques — correspond assez exactement au rez-de-chaussée, mais le second étage (avec des frontons semi-circulaires) ne correspond plus au premier, pas plus que le troisième ne correspond au second. On remarquera la prédilection des architectes pour les fenêtres surhaussées, extraordinairement hautes et étroites.

L'Escalier des Géants (gravé p. 289), qui conduit de la cour du palais au premier étage, et qui est ainsi appelé, non à cause de ses dimensions, mais à cause des deux statues colossales de Sansovino posées au sommet de la rampe, n'a que trente marches; « mais il faut une heure, dit Charles Blanc, pour le monter, si l'on veut en examiner en détail les innombrables sculptures : d'abord sur les premiers socles, deux paniers de nèfles couverts de paille; ensuite les rampes en losanges percées à jour, les montants travaillés comme des étuis d'ivoire, rehaussés d'armes et de trophées, mais d'un relief discret; les marches enfin, incrustées, dans leur épaisseur, des métaux les plus finement gravés[1] ».

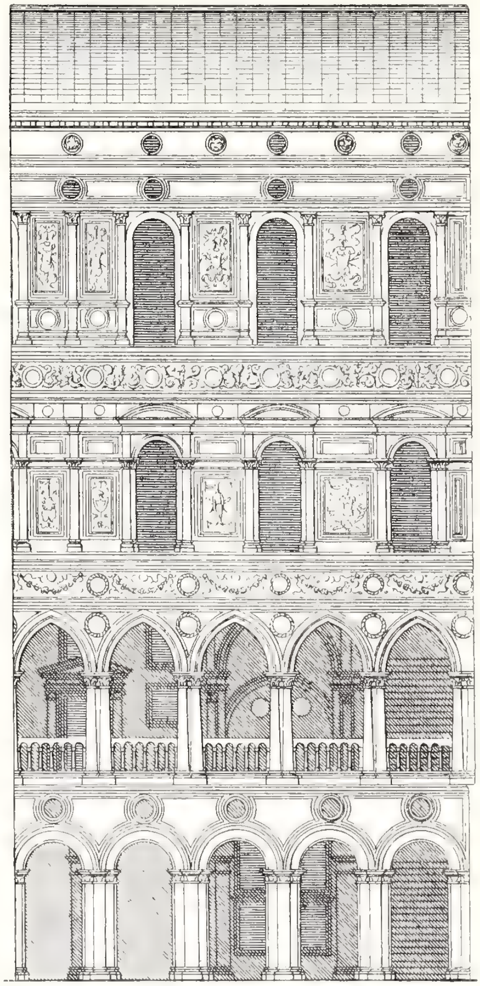
A côté de la façade principale, la petite façade située à gauche de l'Escalier des Géants mérite une mention : elle aurait pour auteur, d'après Selvatico, Pietro Lombardo (1499-1511), d'après J. Burckhardt, Guglielmo Bergamasco (1520).

Parmi les nombreux autres édifices publics ou privés, contentons-nous de citer les Vieilles Procuraties, avec leurs trois ordres de colonnes et leurs oculi sous l'entablement, le « Fondaco dei Tedeschi » (l'Entrepôt des Allemands), attribué à Fra Giocondo[2], dont le plan a peut-être été mis en œuvre par l'Allemand Hieronymus (1506). Cet édifice, d'un style encore assez hésitant,

1. *De Paris à Venise*, p. 147.
2. Voy. les articles de MM. Melani et Caffi dans *Arte e Storia*, 1890, p. 131 et suiv.

se distingue par l'arrangement de ses fenêtres; celles-ci, cintrées au premier étage, rectangulaires au second et au troisième, sont groupées deux par deux, ce qui produit un effet assez bizarre. On remarque en outre le couronnement composé de merlons, qui rappellent par leur arrangement général, sinon par leur forme, les motifs orientaux.

A Padoue, les deux monuments les plus importants de cette période sont la Loge du Conseil, commencée en 1493 sur les plans d'Annibale Bassano, continuée, dit-on, sous la direction du Ferrarais Biagio Rossetti, édifice élégant, mais un peu froid et nu, et l'église Sainte-Justine, commencée en 1505, soit d'après les plans d'Andrea Riccio, le célèbre sculpteur, soit peut-être d'après ceux de Fra Giocondo. Ce sanctuaire s'impose à l'attention par la recherche de la grandeur unie à la simplicité, par la multiplicité de ses coupoles, par ses piliers massifs avec leurs chapiteaux ioniques et leur entablement savamment rythmé. Le jugement sévère porté sur lui par Lance — qui l'a appelé glacial — n'a pas été ratifié par la critique.



La Façade du Palais des Doges. (Fragment.)

A Vérone, et nous sommes en droit de l'ajouter, dans la région comprise entre Venise et Milan, le nom de Fra Giovanni Giocondo[1], architecte et ingénieur des Papes, de l'Empereur, des rois de France, de la République de Venise, prime tous les autres. Les informations que l'on possède sur cet artiste éminent, qui fut doublé d'un théoricien hors ligne et d'un

1. Bibl. : Tipaldo, *Elogio di Fra Giovanni Giocondo*. Venise, 1840 (nouv. édit. Mestre, 1875). — Marchese, *Memorie dei più insigni Pittori domenicani* (biographie pleine d'erreurs). — Orti Manara, *dei Lavori architettonici di Fra Giocondo in Verona*. Vérone, 1853. — De Geymüller, *Cento Disegni inediti di Architettura, d'Ornato e di Figure di Fra Giovanni Giocondo*. Florence, Paris et Vienne, 1882.

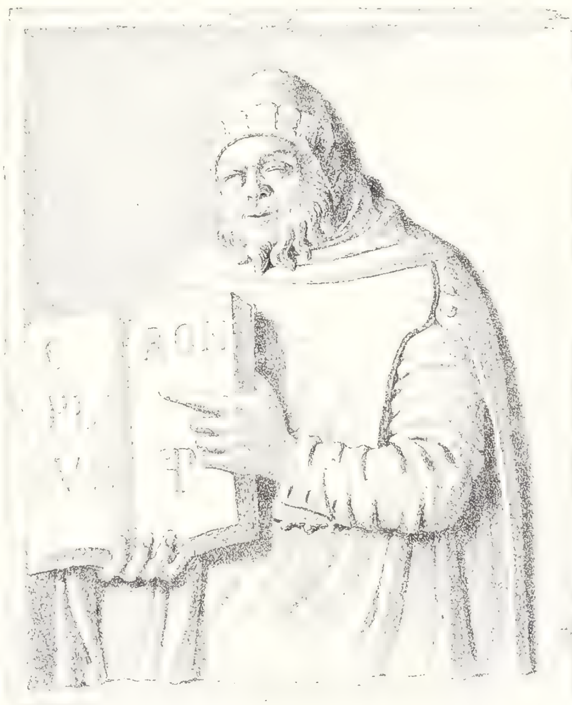
philologue non moins remarquable, pèchent malheureusement par leur laconisme et leur pénurie. Il y a peu d'années encore, on ignorait jusqu'à la date de sa mort, que les uns plaçaient en 1518, d'autres en 1519, d'autres même, comme le P. Marchese, en 1529. Aujourd'hui nous savons du moins que la vie de Fra Giocondo ne se prolongea pas au delà de 1515. On s'est souvent demandé en outre si Fra Giocondo était Franciscain ou Dominicain. Sans vouloir entrer dans une discussion en réalité assez oiseuse, je me bornerai à faire remarquer que les pièces comptables contemporaines (1496 et années suivantes) font du « Frate » un membre de l'ordre de Saint-François, et que Luca Pacioli, Franciscain lui-même, le range parmi ses coreligionnaires.

Un autre problème, bien autrement grave, s'impose à nous dès le principe. Fra Giocondo était-il véritablement architecte, ou bien n'excellait-il pas plutôt uniquement dans l'art de l'ingénieur? Écoutons à ce sujet le savant auteur de *la Renaissance en France*, M. Léon Palustre : « A Venise, déclare M. Palustre, à Paris, à Vérone et dans les différents lieux où il se montre successivement, Fra Giocondo élève des fortifications, construit des ponts, creuse des canaux; il découvre le moyen de lutter contre l'affouillement des eaux, mais jamais nous ne le trouvons dirigeant les travaux d'un grand édifice, faisant, en un mot, œuvre d'artiste en même temps que de constructeur. S'il donna les plans d'un nouveau quartier à élever sur l'emplacement de celui du Rialto incendié, on ne saurait s'autoriser de ce fait pour contredire notre assertion. Encore moins le concours qu'il prêta à Raphaël, chargé, après la mort de Bramante, de poursuivre l'achèvement de Saint-Pierre, fournirait-il des armes contre nous, puisque tout se borna, au dire de Vasari, à la consolidation d'un édifice qui, bâti avec trop de précipitation, menaçait ruine de divers côtés. Nous n'ignorons pas, il est vrai, que le même auteur, après avoir parlé de la construction du pont Notre-Dame, ajoute ces mots : « Fra Giocondo fit pour « Louis XII, dans tout le royaume, quantité d'ouvrages; mais il suffit d'avoir « mentionné le plus important. » D'où il faut conclure, à notre avis, que l'on a fait jusqu'ici fausse route en attribuant au moine italien des châteaux comme Gaillon ou des palais comme celui de la Chambre des comptes; les travaux qu'il exécuta de ce côté-ci des monts ne pouvaient à ce point différer de ceux qu'il a laissés dans sa patrie, et, quand bien même la phrase citée plus haut ne nous l'indiquerait pas, le simple bon sens suffirait pour nous en avertir.... Mais il n'en est pas moins utile de constater que, même dans les publications entreprises par le célèbre Frate, excepté pourtant celle des *Lettres de Pline*, dont la découverte dans une bibliothèque de Paris fut uniquement due au hasard, se manifestent ouvertement les préoccupations de sa vie entière. Qu'il enrichisse d'annotations une édition de Vitruve, ou qu'il porte son attention sur les *Commentaires* de César, c'est toujours le praticien habile qui seul se montre à nos yeux[1]. »

1. *La Renaissance en France* : Ile-de-France, p. 75-76.

Ce paradoxe brillamment soutenu ne tient pas devant les faits. Un argument décisif entre vingt nous est fourni par un recueil que M. de Geymüller a eu la bonne fortune de découvrir dans la riche collection de dessins d'architecture des Offices : on y trouve, à côté de relevés d'édifices antiques et de copies de dessins de Francesco di Giorgio Martini, une foule de projets et de compositions nouvelles, notamment pour des églises circulaires, tracés par la main même de Fra Giocondo.

Mais, me répliquera-t-on, dans ce siècle fortuné il était facile à tout homme ayant la moindre pratique du dessin d'improviser des plans d'édifices, de quartiers, de villes. Qui nous prouve que Fra Giocondo eût véritablement le sens du beau et l'inspiration créatrice, qu'il fût artiste, en un mot? — Je vais essayer, dans les pages qui suivent, de faire justice de cette objection.



Portrait de Fra Giocondo.
(D'après le bas-relief du « Palazzo della Ragione » à Vérone.)

L'étude de l'architecture précéda-t-elle ou suivit-elle chez Fra Giocondo l'étude de la philologie et de l'épigraphie? On l'ignore; ce qui est certain, c'est que le Frate occupait un rang des plus honorables parmi les humanistes de son temps : il eut entre autres le mérite de former un disciple tel que Jules-César Scaliger, Véronais comme lui. Son recueil d'inscriptions latines, commencé en 1478, ses annotations sur *les Commentaires* de César, la publication de la plus grande partie des lettres de Pline le Jeune (Venise, 1508), qu'il avait découvertes dans une bibliothèque de Paris, enfin son édition critique de Vitruve, lui ont mérité à jamais la reconnaissance des érudits. L'étude de la botanique et celle de l'agriculture le captivèrent également.

Quoiqu'il ne soit pas prouvé par les documents que Fra Giocondo ait fourni es plans du « Palazzo » ou « Loggia del Consiglio » de Vérone, ses droits de paternité semblent résulter d'une tradition très ancienne, ainsi que de la présence, sur le second ordre de la façade du palais, d'un bas-relief représentant un religieux avec un livre ouvert dans lequel sont tracés les mots : PLI.

VERON.E. (« Plinii Veronensis Epistolæ »), allusion bien évidente à la découverte des lettres de Pline le Jeune faite à Paris par Fra Giocondo. Ce bas-relief, selon toute vraisemblance, fut incrusté sur la façade après l'achèvement des travaux (la construction, commencée en 1476, se prolongea jusqu'en 1492), car ce ne fut que postérieurement à 1495 que le moine véronais se rendit en France.

Le Palais de Vérone (gravé p. 296) contient au rez-de-chaussée huit arcades ouvertes, et au premier étage quatre fenêtres géminées surmontées de frontons semi-circulaires. Le centre (on a vu que les arcades sont en nombre pair) est occupé par deux pilastres superposés, flanqués dans le haut par un de ces frontons brisés si fréquents dans l'architecture de la seconde moitié du XVI[e] siècle. Cinq statues d'hommes célèbres — Catulle, Cornelius Nepos, Æmilius Maurus, Vitruve et Pline — ornent les socles placés sur l'entablement; elles ont pour auteur un certain Alberto. Le principal intérêt du palais réside dans sa merveilleuse décoration polychrome, habilement restaurée de notre temps, dans ses combinaisons de médaillons, de rinceaux, de sirènes, de griffons, d'une souveraine élégance.

Dans l'âge mûr, Fra Giocondo visita Rome et y jeta les bases de son superbe recueil d'inscriptions latines, au nombre de plus de 2 000, qu'il dédia à Laurent le Magnifique[1]. On ignorait jusqu'ici ce que le « Frate » était devenu après son séjour à Rome, et ses biographes, entre autres le P. Marchese, ont été réduits à se livrer à cet égard à toutes sortes de conjectures. Je suis en mesure, heureusement, de combler la lacune.

En 1489, Fra Giocondo s'établit à Naples, où il reçut du roi Ferdinand la commande d'un traité d'architecture et d'un traité d'artillerie; il faisait alterner ces études avec des travaux d'ingénieur et avec des recherches archéologiques : nous savons, entre autres, qu'il visita Pouzzoles en compagnie du poète Sannazar. Il se trouvait encore à Naples en 1492, peut-être même en 1495, époque de l'entrée des troupes françaises. Ainsi s'expliquerait comment on le trouve tout à coup au service du roi Charles VIII, le conquérant éphémère du royaume, qui emmena de Naples toute une colonie d'artistes. On sait qu'après la chute du roi Frédéric, Sannazar se rendit à son tour en France; ce fut à cette occasion qu'il immortalisa dans un distique fameux la réédification par Fra Giocondo du pont Notre-Dame à Paris :

> Iocundus geminum imposuit tibi, Sequana, pontem.
> Hunc tu jure potes dicere pontificem.

Sur les travaux exécutés par Fra Giocondo dans notre pays, le dernier mot n'a pas été dit, tant s'en faut. Sans vouloir entrer ici dans une discussion que je réserve pour le volume consacré à la France, je me bornerai

1. Voir sur ce recueil le *Corpus Inscriptionum latinarum*, t. III, p. XXVII, et les *Inscriptiones christianæ urbis Romæ*, de M. de Rossi, t. II, p. 395-401. Rome, 1888.

à rappeler que le « Frate », fixé à Amboise en 1497, au service du roi Charles VIII, avec le titre de « deviseur de bâtimens », recevait les honoraires énormes de 30 ducats de carlins par mois (environ 1500 francs de notre monnaie). A quelque vingt ans de là, Léonard de Vinci, qui fut, lui aussi, un des hôtes d'Amboise, consignait dans un de ses recueils le croquis du conduit (le canal) de Blois, exécuté par son prédécesseur.

Le séjour de Fra Giocondo en France se prolongea jusqu'en 1504, époque à laquelle il construisit à Paris, pour le roi Louis XII, l'ancien palais de la Cour des Comptes.

Lors du concours pour la reconstruction de Saint-Pierre de Rome, Fra Giocondo présenta un dessin, sur lequel Antonio da San Gallo le jeune traça ces mots : « Opinione e Disegnio di Fra Jocondo per Santo Pietro di Roma ». Ce dessin, aujourd'hui conservé à Florence, au Musée des Offices, nous montre l'emploi d'un système d'arcades rythmiques, dérivant de la basilique de Saint-Marc de Venise, et que l'on rencontre vers la même époque dans les églises de San Sepolcro à Plaisance, de San Salvatore à Venise, de San Niccolò à Todi et de Santa Giustina à Padoue[1].

De Rome, Fra Giocondo se rendit à Venise, où on le trouve en 1506. D'après Vasari, il aurait alors conçu l'idée géniale d'arrêter les atterrissements qui menaçaient les lagunes vénitiennes en établissant un canal destiné à conduire une partie des eaux de la Brenta dans les lagunes de Chioggia. Mais il résulte de recherches plus récentes que les premiers travaux de ce canal remontent à l'année 1488, et que Fra Giocondo y fut absolument étranger. Il rédigea, il est vrai, de nombreuses consultations sur ce grave problème pendant les années 1506 et 1507, mais ses idées ne furent pas adoptées. Le « Frate » se consola de son échec dans la société des humanistes dont regorgeait alors Venise, notamment de Pacioli et d'Alde Manuce, et prit une part active aux travaux de l'Académie aldine.

En 1509 Fra Giocondo reçut de la République vénitienne la mission de défendre Trévise contre l'empereur Maximilien. En tout autre temps, une telle mission eût pu paraître étrange; mais lorsqu'un pape conduisait les troupes à l'assaut, faut-il s'étonner de voir un moine s'occuper de tracer des plans de fortifications!

Après une nouvelle éclipse, nous retrouvons Fra Giocondo à Venise dans les premiers mois de l'année 1514, soumettant au Conseil (le 5 mars) ses plans pour la réédification du quartier du Rialto, détruit par un incendie l'année précédente. Vasari nous a laissé une description enthousiaste de ce projet; je crois intéressant de la reproduire ci-dessous : « Fra Giocondo, dit-il, voulait occuper l'espace entre le canal des Boucheries du Rialto et celui de l'Entrepôt des Farines, ce qui aurait formé un carré parfait, et donné

1. De Geymüller, *les Projets primitifs*, p. 10, 267, et *Cento Disegni*, p. 33.

en longueur à la façade du quartier tout le terrain qui s'étend jusqu'à l'embouchure des deux canaux dans le « Canal Grande ». Il voulait ensuite que le canal des Boucheries et celui de l'Entrepôt des Farines fussent réunis par un canal commun, de façon que le quartier aurait été complètement environné d'eau. D'un côté se serait trouvé le « Canal Grande », d'un autre côté le canal des Boucheries, d'un troisième côté le canal de l'Entrepôt, et enfin du quatrième côté le canal Commun. Entre les constructions et les canaux, Fra Giocondo entendait ménager un vaste quai où se seraient vendus des légumes, des fruits, les poissons et autres semblables denrées. Les boutiques bordant ces quais étaient réservées à la vente de comestibles de tout genre. Chacune des quatre façades du quartier devait être percée d'une grande porte. Avant d'entrèr dans la place centrale, on aurait rencontré à droite et à gauche une rue courant tout autour du quartier et garnie de boutiques et de magasins destinés aux draps fins et aux étoffes de soie, principaux produits de l'industrie de la ville. Ces rues immenses aboutissaient aux portes des façades et conduisaient à la place centrale, environnée de belles galeries qui auraient servi aux marchands de tous les pays que leurs affaires appellent à Venise, véritable douane de l'Italie et même de l'Europe. Les boutiques de ces galeries auraient été habitées par des banquiers, des orfèvres et des joailliers. Au milieu de la place se serait élevé un temple magnifique dédié à saint Mathieu, et dans lequel les nobles auraient pu assister le matin aux offices divins. Quelques personnes rapportent que Fra Giocondo, craignant que ce temple ne gênât la circulation, y avait renoncé pour en construire deux autres, qu'il introduisait dans les galeries. Une foule d'autres détails, aussi remarquables par leur beauté que par leur utilité, entraient encore dans le plan de ce quartier. »

Mais le projet de Fra Giocondo fut écarté et remplacé par celui de Scarpagnino.

Le « Frate » ne devait pas tarder à prendre une brillante revanche : il fut préposé, avec Raphaël et Giuliano da San Gallo, à la direction de la reconstruction de Saint-Pierre, digne couronnement d'une carrière si longue et si remplie. On a vu plus haut à quel point Raphaël appréciait sa collaboration. Dans une lettre, signalée par M. de Geymüller et publiée par M. de Nolhac[1], le bon moine nous initie lui-même à ses occupations,

1. « Au seigneur Alde, homme très instruit et très ami, à Venise. — Mon très cher messire Alde : Au milieu des chaleurs extrêmes et fort dangereuses qu'il fait ici, chacun cherche à vivre et à se tenir en santé ; on ne parle point d'autre chose. Bernardino est malade ainsi qu'un autre (serviteur) que j'ai amené de Venise, et jusqu'à présent ils me coûtent de bons ducats. De quelle manière j'étais attendu et comme j'ai été bien accueilli de beaucoup de monde et surtout du Souverain Pontife, les résultats le montrent assez. Je ne vous dirai pas de longues paroles, mais des faits. Tout d'abord le Pape m'a donné cent ducats d'or de la Chambre; puis il m'a payé quatre-vingts ducats de carlins pour le loyer d'une année d'une maison choisie près du palais (du Vatican) et de Saint-Pierre. C'est là que j'habite à présent : il y a jardins,

ainsi qu'à son train de vie, plus digne d'un épicurien que d'un ascète, mais bien en harmonie avec son surnom de Fra Giocondo, frère joyeux.

Fra Giocondo mourut le 1er juillet 1515, plus qu'octogénaire.

Essayons de résumer, d'après M. de Geymüller, le caractère de son talent : Dans l'architecture religieuse, dit le savant historien de Saint-Pierre de Rome, les dessins de Fra Giocondo montrent non moins d'originalité que de maturité; il conserva assez d'indépendance pour s'inspirer, dans l'extrême vieillesse, du style de Bramante. Une conception générale claire et grandiose, une rare beauté dans l'interprétation des détails, une élégance et une magie indéfinissables dans les ornements, telles sont les qualités maîtresses du moine véronais.

Deux autres architectes véronais célèbres, G. M. Falconetto († 1534) et Michele San Micheli († 1559), appartiennent déjà plutôt à la dernière période de la Renaissance : nous étudierons leur rôle dans notre troisième volume.

Quoique plus rapprochée de Milan que de Venise, Brescia rentre, pour ses monuments d'architecture, dans le cercle d'action de l'École vénitienne.

L'église Santa Maria dei Miracoli (commencée en 1487 par un certain Jacopo, modifiée de 1521 à 1523 d'après les plans de Girolamo Sampellegrino et d'un certain Stefano, peut-être Stefano Lamberti, achevée seulement en 1612) a la forme d'une croix grecque, avec des voûtes en berceau et des coupoles. Elle doit sa réputation à sa façade, d'une richesse

loges, etc. Puis il m'a donné le gouvernement de la Fabrique de Saint-Pierre, ce qui produit de grands profits et monte à une somme de trois cents ducats par an, plus encore, me dit-on. Puis le Pape m'a constitué une pension annuelle de quatre cents ducats d'or de la Chambre, payés par le cardinal de Santa Maria in Portico, sur une simple quittance de ma main, quand je le veux et comme je le veux. J'en ai déjà préalablement touché cent cinquante, et le cardinal en question m'a dit, de la part de Notre Seigneur, que cette provision est pour l'ordinaire et que je n'aie pas à y regarder, mais que plus je voudrai, plus on me donnera. Je n'ai qu'à demander et à tâcher de vivre et faire bonne chère, le désir du Pape étant de prolonger ma vie le plus possible. J'ai entendu de sa bouche même, trois ou quatre fois, des paroles du même genre et de plus généreuses encore. D'autre part, on m'a donné deux bonnes mules, une futaille de bon vin rouge et une autre de bon vin blanc. — Vos Columelle et vos « Cornucopiæ » sont arrivés. Je m'étonne que vous n'ayez pas écrit qu'on m'en donne. Pour les « Cornucopiæ », il est raisonnable que j'en aie encore un ou deux exemplaires, en considération de mon Nonius et de Festus Pompeius. Pour les Columelle, nous étions convenus qu'on me donnerait dix ducats et dix exemplaires, et que, pour les autres (livres) auxquels j'ai collaboré, vous m'en feriez aussi une bonne petite part. Ainsi, messire Alde, toute chose promise est due, à moins que le *promitto promittis* ne doive être qu'un vain mot. Aussitôt les Columelle arrivés, j'en fais relier un pour l'offrir au Pape. L'occasion se présentera de lui parler de vous et je le ferai gaillardement. J'aurais beaucoup de choses à vous écrire, mais le loisir me manque. Communiquez les présents détails sur mon compte à messire Andrea Navagero et recommandez-moi à lui. — Rome, 2 août 1514. — El vostro frater Jo. Jocundo. » (*Courrier de l'Art*, 9 mars 1888, p. 78.)

éblouissante, couverte d'une profusion de sculptures telle, que seule peut-être la Chartreuse de Pavie peut se mesurer avec elle. Ce ne sont qu'arabesques, pélicans, candélabres, têtes de mort, dauphins, chérubins, tridents, sirènes, boucliers, masques, que sais-je encore! Peut-être serait-on tenté de trouver cette ornementation déjà trop touffue; elle n'a plus en effet la pureté qui caractérisait l'arabesque à ses débuts, ni la légèreté avec laquelle les rinceaux se déroulaient chez les maîtres florentins. — On fait honneur de ces sculptures à Gian Gaspare Pedoni[1].

Le palais municipal de Brescia (gravé p. 301) jouit de plus de célébrité encore que Sainte-Marie des Miracles : je rappelle que la première pierre de ce riche et élégant édifice fut posée en 1492, d'après le modèle de Tommaso Formentone de Vicence; que la construction, interrompue en 1509 par les événements politiques, fut reprise en 1526; que le premier étage fut construit d'après les plans de Sansovino, les fenêtres d'après ceux de Palladio, le portail sous la halle du rez-de-chaussée et l'escalier d'après ceux de Niccolò da Grado. On admire les colonnes engagées du rez-de-chaussée, les pilastres en terre cuite du premier étage, la riche frise, la balustrade, les bustes placés dans des ouvertures circulaires, les têtes de lion sculptées sur la frise, les statues et les obélisques qui couronnent le tout.

A l'extrémité occidentale de la Haute-Italie, Turin, Gênes et les villes voisines continuent à s'abstenir. Il nous a paru préférable de réserver pour notre troisième volume l'étude des quelques monuments isolés qu'elles comptent à leur actif pour la période de l'Age d'Or.

Les efforts et les conquêtes de ce demi-siècle, absolument décisif, non seulement pour les destinées de l'architecture de la Renaissance, mais pour celles de l'architecture moderne, sont faciles à résumer.

Le nombre des idées mises en œuvre se restreignit, par une réaction fatale, au fur et à mesure que la logique l'emportait sur la fantaisie. Les architectes s'imposèrent un programme particulièrement ardu : réaliser les combinaisons les plus variées avec une demi-douzaine d'éléments, la colonne, le pilastre, la niche, les frontons et les différentes parties de l'entablement. La préoccupation du rythme, la recherche des combinaisons musicales, l'adoption de la moyenne proportionnelle, l'art des contrastes et des alternances, s'ils ne furent pas inventés de toutes pièces (il serait inique de nier que le moyen âge les ait connus), ne purent que se développer.

L'élaboration de plans rigoureusement déduits, de plans raisonnés jusque dans leurs moindres détails, est un autre symptôme qui sépare l'Age d'Or de la Première Renaissance. Sauf à Florence, les architectes du quattrocento

1. Odorici, *Guida di Brescia*, p. 99.

s'étaient laissé à tout instant dominer par la fantaisie, oubliant l'ensemble pour un motif plus ou moins séduisant. Désormais la subordination est complète. On devine l'influence des doctrines de Platon, qui avait déclaré que « l'unité est un des caractères essentiels de la beauté, que rien n'est beau sans l'harmonie, qu'en toute chose la mesure et la proportion constituent la beauté comme la vertu ». — Grâce à cette connaissance des proportions, Bramante put faire également grand, qu'il construisît le « tempietto » microscopique de « San Pietro in Montorio » ou la gigantesque basilique du Vatican.

Partout le culte de l'antiquité, en d'autres termes le culte des formes épurées et idéales, ainsi que les instincts des races méridionales, avec les diverses manifestations qui en sont inséparables (prédominance des lignes horizontales sur les lignes verticales, substitution de l'éclairage direct au clair-obscur, etc.), triomphent du style gothique, en qui s'étaient incarnées avec tant de puissance les aspirations de la France du Nord. On ne peut que féliciter les représentants de l'Age d'Or des progrès accomplis dans ce sens : étant donnée l'imitation, je veux dire l'interprétation de l'antiquité et la mise en œuvre des règles de Vitruve, mieux valait, somme toute, une connaissance approfondie des principes propres à l'antiquité, de l'ampleur, de l'harmonie, qui les caractérisent, que l'à-peu-près des Primitifs.

La Renaissance, ère de conciliation — je devrais ajouter d'imitation — s'il en fut, s'efforça néanmoins de tirer parti des découvertes du moyen âge : elle remit en honneur la coupole des Byzantins, les galeries extérieures et bien d'autres combinaisons encore du style roman.

La recherche des formes régulières, je dirai presque des formes géométriques, sans être poussée aussi loin que dans la période romane, le fut beaucoup plus que pendant la période gothique. L'Age d'Or, gagné par les doctrines de Platon, avait pris le goût de l'absolu, et poursuivait la beauté immanente et non plus la beauté relative. Volontiers il aurait invoqué, avec Diotime, « cette beauté éternelle, non engendrée et non périssable, exempte de décadence comme d'accroissement, qui n'est point belle dans telle partie et laide dans telle autre, belle seulement en tel temps, dans tel lieu, dans tel rapport, belle pour ceux-ci, laide pour ceux-là; qui n'a point de forme sensible, un visage, des mains, rien de corporel; qui n'est pas non plus telle pensée, ni telle science particulière; qui ne réside dans aucun être différent d'avec lui-même, comme un animal, ou le ciel, ou la terre, ou toute autre chose; qui est absolument identique et invariable par cela même; de laquelle toutes les autres beautés participent, de manière cependant que leur naissance ou leur destruction ne lui apportent ni diminution, ni accroissement, ni le moindre changement ».

Le courant néo-platonicien qui, développé d'abord à Florence, sous les auspices des Médicis, avait trouvé son premier interprète, fort inconscient à coup sûr, en Brunellesco ; ce courant qui avait ensuite inspiré Alberti et

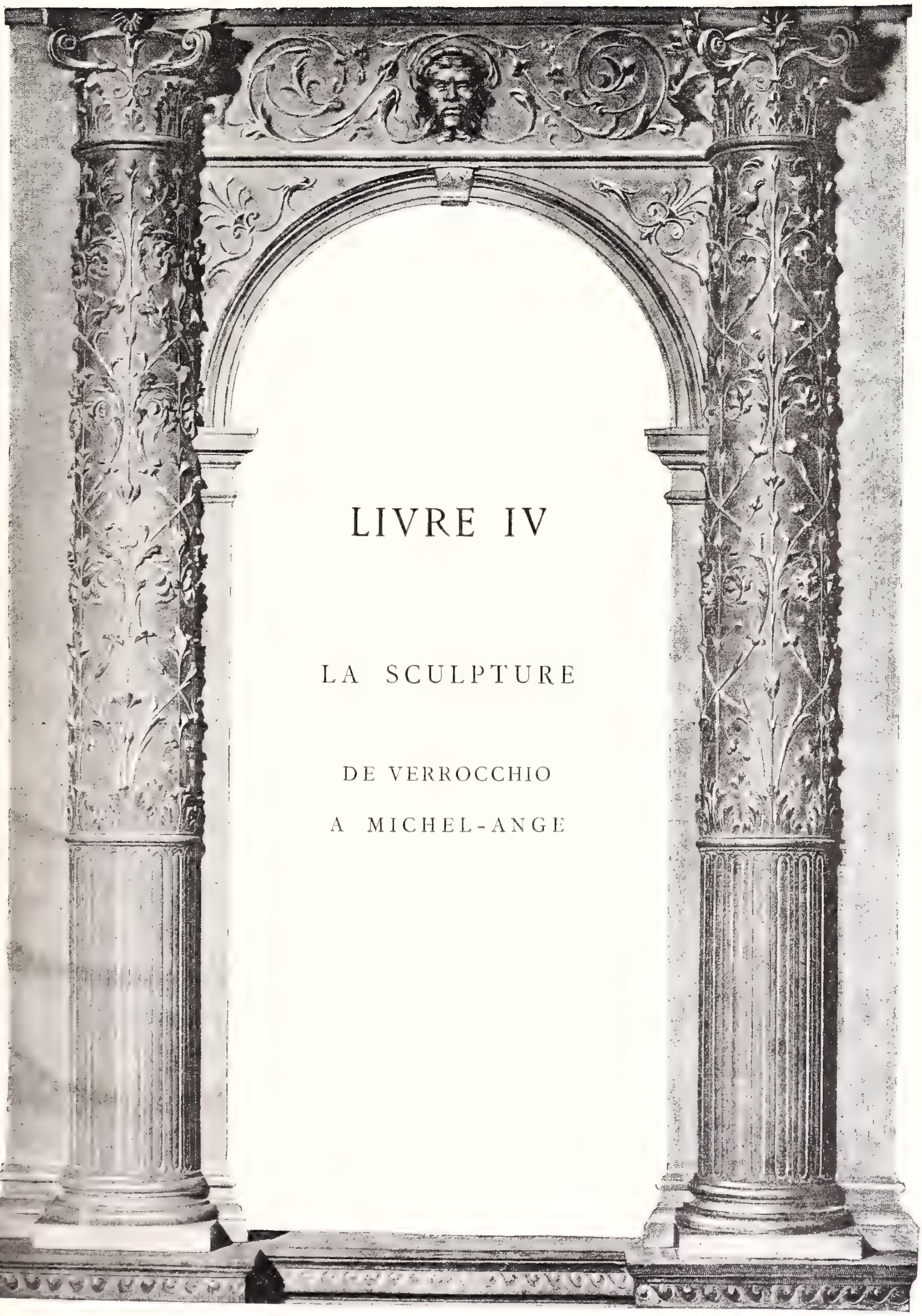
Fra Luca Pacioli[1], finit par entraîner Bramante. Aussi longtemps que ce prince des architectes avait habité la Lombardie, il n'avait fait que du relatif, modifiant son style selon les besoins de ses clients et selon la nature des matériaux; à Rome, au contact de monuments résumant les aspirations d'un monde et celles d'une longue série de siècles, il voulut faire de l'absolu, du beau éternel et universel. Devenu spiritualiste à outrance, il ne compta plus pour rien l'individu, la race, le climat, et rêva un idéal qui fût de toutes les latitudes : illusion féconde, qui a fait de l'architecture classique comme une langue internationale, avec des différences d'accent correspondant aux différentes régions, mais, somme toute, intelligible de nos jours encore d'un bout à l'autre de l'Europe, dans les deux Amériques et jusque dans la lointaine Australie. On pourra nier les bienfaits de cette révolution, on n'en saurait nier la portée.

Ne trouvons-nous pas ici encore l'application de cette théorie de Platon si étrange, et cependant si suggestive : « Le propre de l'homme est de comprendre le général, c'est-à-dire ce qui dans la diversité des sensations peut être compris sous une unité rationnelle. Or c'est là le ressouvenir de ce que notre âme a vu dans son voyage à la suite de Dieu, lorsque, dédaignant ce que nous appelons improprement des êtres, elle levait ses regards vers le seul être véritable[2]. »

1. Conf. notre tome I, p. 361, et notre tome II, p. 186.
2. Trad. Cousin, t. II, p. 461; t. VI, p. 55, 316; t. XII, p. 120, 234.



Cul-de-lampe en « pietra serena ». Sculpture florentine du xv[e] siècle.
(Musée de South Kensington.)

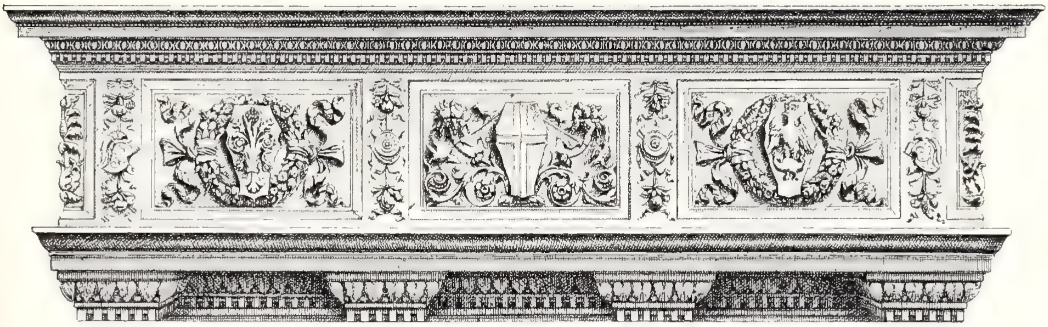


# LIVRE IV

## LA SCULPTURE

### DE VERROCCHIO A MICHEL-ANGE

Fragment du Tombeau du cardinal Girolamo Basso, par Andrea Sansovino
(Église Sainte-Marie du Peuple a Rome.)



Tribune des Orgues de Santa Maria Novella, sculptée par Baccio d'Agnolo.
(Musée de South Kensington.)

# CHAPITRE I

PROMPT ÉPANOUISSEMENT ET PROMPTE DÉCADENCE DE LA SCULPTURE ITALIENNE. — L'INFLUENCE DE L'ANTIQUITÉ ET L'INFLUENCE DE MICHEL-ANGE. — LES PROCÉDÉS. — LES IDÉES ET LES SUJETS. — LE STYLE.

Si l'on ne considère qu'un certain nombre de pages éclatantes, telles que la *Statue équestre du Colleone* par Verrocchio, la *Statue équestre de Fr. Sforza* par Léonard de Vinci, puis, dans un ordre d'idées moins élevé, le *Scipion* de la collection Rattier; si l'on ne s'attache surtout qu'aux créations immortelles de Michel-Ange, il semble que la sculpture ait pleinement réalisé, pendant l'Age d'Or, les espérances qu'elle avait fait concevoir au temps des Primitifs[1]. Et cependant, quelque prodigieux que soit l'œuvre de Michel-Ange, quelque sentiment de vie qu'il ait mis dans sa *Pietà*, quelque puissance dramatique qu'il ait déployée dans son *Moïse*, dans ses *Esclaves*, dans ses *Tombeaux des Médicis*, la sculpture italienne de la fin du XV^e et du commencement du XVI^e siècle, prise dans son ensemble et non pas seulement dans quelques glorieuses exceptions, ne saurait

1. BIBL. : Cicognara, *Storia della Scultura*, 2^e édit. Prato, 1823-1824. 7 vol. et atlas. — Perkins, *les Sculpteurs italiens*. Paris, 1869. 2 vol. — Burckhardt et Bode, *le Cicerone*. — Lübke, *Geschichte der Plastik*, 2^e édit. Leipzig, 1871. — Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*. Berlin, 1887.

rivaliser, n'essayons pas de le dissimuler, avec la peinture contemporaine : elle n'en a ni la cohésion ni la variété. Abstraction faite des Florentins, les différentes Écoles de la Péninsule excellent avant tout dans la sculpture décorative : nous chercherions en vain chez elles la grâce exquise de Ghiberti, la verve ou le pathétique de Donatello, la santé robuste de Jacopo della Quercia. A peine ont-elles cessé de pécher par l'archaïsme, que déjà elles tombent dans une facilité excessive. Comment se fit-il qu'après l'effort gigantesque de Donatello, alors qu'il n'y avait plus qu'à assouplir, qu'à discipliner, qu'à châtier, pour faire de la grande statuaire, digne des anciens, comment se fit-il, dis-je, que la décrépitude succéda presque sans transition à l'adolescence?

Après de longues méditations, je suis arrivé aux conclusions suivantes, que je soumets au jugement du lecteur : Cette prompte décadence tient d'une part à l'imitation trop rigoureuse de l'antique; de l'autre, à l'influence de Michel-Ange. Je m'explique : La supériorité éclatante, écrasante, de la sculpture gréco-romaine ne pouvait que provoquer le découragement chez tout artiste de second ordre, en même temps que la connaissance, de jour en jour plus approfondie, des chefs-d'œuvre classiques augmentait la tentation de les copier de toutes pièces. Les peintres, au contraire — et là se trouve le secret de leur vitalité, — privés qu'ils étaient de modèles antiques, se voyaient forcés de tout conquérir par leurs propres efforts : de là une application continue qui surexcitait en eux les plus nobles facultés.

Il faudrait que je me fusse fait bien mal comprendre de mes lecteurs, depuis le début de ma publication, s'ils pouvaient me soupçonner un instant de recommander l'imitation absolue de l'art classique, et en général l'imitation d'un art quelconque. Que les artistes de la Renaissance s'inspirassent des principes généraux de l'antiquité, qu'ils s'attachassent, comme elle, à l'harmonie et au rythme, qu'ils accordassent la préférence à la simplicité sur la complication, qu'ils prissent pour point de départ de la sculpture le corps humain dépouillé de vêtements, rien de mieux (voy. p. 134-136). Toutes ces études supposaient une interprétation, partant un effort. Mais appliquer des formules, copier des types, reproduire des motifs convenus, ce ne pouvait être qu'une abdication. L'influence antique, je n'ai cessé de le proclamer, ne fut féconde qu'autant qu'une forte dose de naturalisme venait la corriger et la vivifier : l'un des deux facteurs venant à disparaître, l'autre perdait immédiatement son efficacité. On le vit bien lorsque aux types choisis dans la réalité, par exemple au *Saint Georges* de Donatello, si original, si libre, et cependant si fier, certains sculpteurs, et des plus grands, substituèrent des types empruntés aux statues grecques et romaines, des types qui, s'ils se rapprochaient par certains traits ethnographiques de ceux de l'Italie (voy. p. 140), en différaient essentiellement par l'arrangement de la chevelure et de la barbe, par l'expression et par une foule d'autres particularités.

Avec ces copistes à outrance — les Bertoldo, les Vellano, les Riccio, — se

vérifie notre loi, que l'imitation de l'antique, toutes les fois qu'elle ne s'alliait pas au naturalisme, aboutissait à des œuvres vides et mortes. Le maniérisme devait résulter fatalement de ce conflit intime.

Le problème est d'ailleurs complexe, comme tout grand événement historique, et je manquerais à tous mes devoirs d'historien en ne dressant pas, en regard du bilan des inconvénients, celui des avantages, des inappréciables avantages inhérents à l'influence de l'antiquité. Ce fut grâce à la découverte de plusieurs statues grecques ou gréco-romaines d'une beauté éclatante, l'*Apollon du Belvédère*, le *Laocoon*, l'*Ariadne* ou *Cléopâtre*, que la sculpture de l'Age d'Or, et à sa suite la sculpture moderne, parvinrent à leur apogée. Cette coïncidence a été entrevue et fort bien appréciée par Vasari : « Andrea Verrocchio, dit-il, Antonio del Pollajuolo et beaucoup d'artistes plus modernes avaient essayé de serrer de plus près l'exécution de leurs figures et d'y faire éclater une science plus parfaite du dessin, de manière à se rapprocher davantage de la nature, ainsi qu'on le voit dans les jambes et les bras du *Marsyas* en marbre restauré par Verrocchio pour le palais des Médicis. Mais il leur manquait la suprême perfection dans les pieds, les mains, les cheveux, la barbe, bien que l'ensemble des membres fût réglé sur l'antique et eût une certaine harmonie dans les mesures. Si ces maîtres avaient su traiter les extrémités avec cette minutie qui est la perfection et la fleur de l'art, ils auraient également connu dans leurs ouvrages la résolution et la hardiesse, et par suite la beauté, le fini et la grâce souveraine, qui leur sont restés étrangers, bien qu'ils s'y soient appliqués avec un soin extrême, qualités qui portent les belles figures, soit modelées, soit peintes, aux derniers confins de l'art. Cette perfection, ce je ne sais quoi, qui manquaient, ils ne pouvaient l'obtenir tout d'un coup, parce que l'application donne à la facture quelque chose de sec quand c'est l'application seule qui doit conduire à la perfection. Il était réservé à leurs successeurs de les découvrir, lorsque l'on retira de terre certaines antiques que Pline avait citées parmi les plus fameuses, le *Laocoon*, l'*Hercule*, le *Torse du Belvédère*, la *Vénus*, la *Cléopâtre*, l'*Apollon*, et une infinité d'autres ; leur douceur ou leur sévérité, l'ampleur et la souplesse des chairs qui sont étudiées sur les corps les plus beaux, des attitudes qui n'ont rien de tourmenté, mais qui tournent avec une aisance parfaite, firent disparaître la manière sèche, crue et tranchante à laquelle avaient sacrifié Piero della Francesca, etc. »

Cette influence éclate plus particulièrement chez Michel-Ange, que l'on a trop souvent représenté comme ne devant rien à personne, et comme sorti tout armé, à l'instar de Minerve, du cerveau de Jupiter. Nul artiste de la Renaissance n'a été au même point que lui tributaire de l'antiquité ; mais nul aussi, hâtons-nous de l'ajouter, n'a apporté plus d'indépendance dans ses tentatives, je ne dirai pas d'imitation, mais d'assimilation et de résurrection. Des créations comme les siennes échappent, il faut bien le reconnaître, à l'esthétique ou à l'histoire de l'art, sciences qui s'appliquent surtout à la moyenne des produc-

tions d'une époque. Le propre du génie est de renverser comme d'une chiquenaude le laborieux échafaudage de nos prévisions et de nos hypothèses.

Le trait par lequel le sculpteur du XVI^e siècle s'est le plus rapproché de l'art hellénique, c'est incontestablement la prédilection pour la figure humaine dépouillée de tout costume et de tout attribut contemporain. Le costume change, le corps humain ne change pas, et c'est pour cela que les créations de Michel-Ange seront éternelles. D'un bout à l'autre de son œuvre, depuis le *Combat des Centaures et des Lapithes* jusqu'au *Jugement dernier*, partout éclate la réaction contre le costume de son temps, qui lui paraissait étriqué; partout il prêche le retour à la noble simplicité du costume antique; partout la toge, la tunique, les sandales, ont repris la place usurpée par les modes, somme toute si séduisantes, de la Renaissance parvenue à son apogée. Supposez chez lui les types et les accoutrements contemporains interprétés comme chez les Primitifs, avec la toque ornée de plumes, le justaucorps, les chausses collantes, les souliers épatés ou à la poulaine; supposez chez lui les gentilshommes élégants et raffinés du XVI^e siècle : le géant florentin aurait-il ainsi plané au-dessus des temps modernes, comme l'oracle par excellence auquel les faibles viennent demander des forces, et les découragés de l'espérance!

Le goût de l'abstraction et la poursuite de l'absolu ne contribuèrent pas moins à placer Michel-Ange à côté des sculpteurs de l'antiquité et à le ranger parmi les sectateurs de Platon, parmi les idéalistes à outrance (p. 74). Et tout d'abord, ses types ne sont-ils pas des formules sorties de son imagination, et non des portraits! En pouvait-il être autrement chez un artiste qui dédaignait l'individu pris isolément et qui se bornait, tout au plus, à interroger les cadavres sur la structure osseuse du corps humain et sur le jeu des muscles! Ses types, comme ceux de la plupart des Écoles grecques, nous transportent au delà du monde réel, nous font entrer dans le domaine des idées pures, sans tous les atermoiements, les compromissions, et même sans l'intimité, qui prêtent tant de charme aux tentatives des Primitifs : de tâtonnements, de naïveté, il n'en est plus question ici. L'artiste règne en maître, en despote : il rend des décrets, il ne fait plus de confidences.

Nul artiste n'était moins fait pour le portrait, c'est-à-dire pour le genre d'ouvrages dans lequel il faut le plus abdiquer ses préférences, son idéal, pour s'attacher uniquement à reproduire le modèle que l'on a devant soi. Michel-Ange l'a compris; jusque dans les figures des *Médicis*, il a renoncé à rechercher la ressemblance physique[1].

Aussi ses créations ont-elles, comme celles des frontons du Parthénon, quelque chose d'impersonnel; elles sont composées de traits empruntés à une foule de personnages, dignes en ceci de l'Hélène peinte par Zeuxis pour

1. Michel-Ange ne fit qu'un portrait, celui de son ami Tommaso de' Cavalieri, parce qu'il avait horreur de chercher et de reproduire la ressemblance d'une personne vivante, à moins qu'elle ne fût d'une beauté infinie.

les Crotoniates; elles forment, non pas la représentation de telle ou telle individualité, mais la quintessence même de tel ou tel caractère.

Et comme la conception même est antique! Ces *Arts* personnifiés par des prisonniers, le *Jour*, la *Nuit*, le *Crépuscule*, l'*Aurore*, s'incarnant dans des hommes ou des femmes, n'est-ce pas le polythéisme grec dans tout son éclat! Le goût de l'allégorie forme en effet un autre lien entre l'art de Michel-Ange et celui de l'antiquité. Aucun artiste n'y a sacrifié dans la même mesure : ce ne sont chez lui que personnifications des phénomènes de la nature ou des forces morales : il n'est pas jusqu'au fatalisme d'un Eschyle qui n'éclate dans le *Prométhée*, dans le *Phaéton*, dans l'*Ixion* du Buonarroti!

Il y avait d'ailleurs dans l'art du grand sculpteur florentin autant de points de contact avec l'art de Phidias que de dissemblances. Abstraction faite des statues dans lesquelles il s'est astreint à une imitation plus ou moins rigoureuse de l'antique (telles que le *Bacchus*, le *Cupidon agenouillé* ou encore le *Cupidon endormi*), Michel-Ange s'éloigne des modèles antiques par sa manière de traiter le nu, comme par sa manière de traiter la draperie. Les Grecs cherchaient une forme harmonieuse, un modelé pur et rythmé : Michel-Ange cherchait un modelé puissant, au risque d'être heurté, et des lignes pittoresques : il voulait que ses statues fussent criantes de vérité et de vie. Ses draperies, loin de se mouler harmonieusement sur le corps, tout en s'accordant par le parallélisme des plis avec les lignes de l'architecture qui l'encadrent, se répartissent avec la plus grande irrégularité; bouffies dans certains endroits au point de ressembler à des paquets de linge mouillé, maigres et insuffisantes dans d'autres; jamais pures ni décoratives : rien de plus opposé sous ce point de vue à l'art de Phidias. L'œuvre du sculpteur grec n'est que rythme et harmonie : l'œuvre de Michel-Ange est avant tout vie et passion. Il se soucie bien de ménager les transitions, d'équilibrer les masses! Ce qu'il veut, c'est frapper, frapper fort.

Même antagonisme dans l'expression des passions! Chez les Grecs, l'effort physique seul arrive à troubler la sérénité des traits, comme chez le *Discobole* ou le *Satyre dansant*; partout ailleurs la physionomie est inaltérable. Chez Michel-Ange, au contraire, la passion déborde sans nul frein, et le corps, quelque vigoureux qu'il soit, avec ses muscles d'athlète, n'est que le jouet des impressions qui agitent l'âme.

Michel-Ange, à cet égard, serait-il donc absolument indépendant de la tradition antique? Oui, si nous ne considérons que la Grèce pendant l'Age d'Or; non, si nous envisageons la statuaire de la décadence, l'École de Pergame et l'École gréco-romaine. Là nous trouvons une série de statues ou de groupes dans lesquels la recherche du mouvement, de la vie, de la passion, l'emportent : la *Gigantomachie* de Pergame, le *Laocoon*, le *Torse du Belvédère*, le *Marsyas*, le *Gladiateur mourant*. Là sont les ancêtres et là les modèles de Michel-Ange.

Cette étude, il serait plus juste de dire cette interprétation, cette intuition,

si indépendantes et si originales de la statuaire antique, permirent à Michel-Ange de réaliser les tours de force que l'on sait.

Prenons la plus ancienne de ses Madones, le bas-relief de la « Casa Buonarroti » à Florence. L'artiste s'y proposait — c'est Vasari qui nous l'affirme, et nous le devinerions aisément, même sans le témoignage du biographe — d'imiter Donatello. Il y réussit : même recherche de la névrose (ce néologisme a du moins l'avantage de traduire clairement ma pensée), mais tous ces traits portés à leur maximum d'intensité et en quelque sorte décuplés. Nous touchons au doigt, en un mot, la différence entre l'art à ses débuts et l'art à son apogée.

Une autre production de la jeunesse de Michel-Ange, le bas-relief représentant le *Combat des Centaures et des Lapithes*, également à la « Casa Buonarroti », contient en germe toute la passionnologie de l'ère nouvelle. Dans cette ébauche, on n'admire pas seulement la souplesse et la chaleur de la facture, le naturel et la hardiesse des enlacements, la sûreté des attitudes et l'imprévu des raccourcis, on s'extasie encore davantage devant l'éloquence des gestes, de ces gestes de révoltés, devant la fierté de ce jeune homme debout, la poitrine rejetée en avant. La forme longtemps rebelle cède enfin à l'artiste : il pétrit comme une cire molle la figure humaine. Un peu plus d'air, et le morceau serait inimitable.

Quelques années plus tard, en 1498, prenait naissance la *Pietà* destinée à la basilique de Saint-Pierre de Rome. La Vierge — assise sur le rocher du Golgotha, la tête (aux traits juvéniles) couverte d'un pan de son manteau, les draperies extraordinairement amples, retombant en désordre — soutient sur ses genoux le cadavre de son fils; sa droite supporte le buste du supplicié, dont la tête retombe mollement; sa gauche, levée par un geste involontaire, semble proclamer l'immensité de son deuil. La tête baissée, les regards fixés sur le cadavre, elle est impuissante à se détacher de ce spectacle lamentable. Nulle trace d'une origine divine dans les deux figures, mais la douleur et la souffrance humaines dans ce qu'elles ont de plus déchirant, et c'est pour cela que la *Pietà* n'a cessé depuis bientôt quatre siècles de provoquer une émotion si profonde.

Tout paraît extraordinaire dans cette page fameuse : d'abord le mouvement et la vie indicibles que l'artiste a introduits dans le groupe, l'attitude à la fois si aisée et si poignante des deux figures, la souplesse des draperies, la science prodigieuse avec laquelle il a modelé le cadavre, qui rend si bien, d'après l'heureuse expression de M. Guillaume, la mort sans la rigidité[1] : muscles, veines, nerfs disposés sur la structure osseuse témoignent de la connaissance la plus approfondie de l'anatomie, et cependant ici la science se dissimule sous l'émotion, et il y a encore plus d'éloquence que de vérité dans le corps de ce fils qui

1. *Études d'Art antique et moderne*, p. 38.

s'abandonne sur les genoux de sa mère (paraissant à peine plus âgée que lui), dans cette tête inanimée qui retombe les yeux fermés, la bouche entr'ouverte, dans ce bras que son poids entraîne vers le sol, dans ces jambes qui prennent machinalement la position que leur donne l'attitude dans laquelle se trouve la Vierge. Michel-Ange aimait à représenter ainsi le corps humain dans les actes où, la volonté étant absente, celui-ci s'abandonne aux impulsions purement physiologiques. Remarquons cette gradation : le *Cupidon endormi*, l'*Adonis mourant*, le *Christ mort*.

Voilà donc la sculpture italienne subitement affranchie, grâce au prodigieux effort du Titan florentin, de toute trace de raideur et de timidité. A l'étude scrupuleuse, timorée, de la nature, à l'anxiété avec laquelle les Primitifs avaient interrogé le modèle vivant, succède une virtuosité sans pareille. Michel-Ange travaille le plus souvent de verve, et d'ordinaire uniquement d'après les cadavres[1]; une fois en possession des secrets de l'anatomie, et par eux des lois du mouvement, il se dispense de vérifier sur le modèle vivant les types qu'il veut créer; il les a dans son imagination et sa main saura les réaliser avec une étourdissante maestria, de manière à fermer la bouche à la critique par la supériorité du génie. En même temps, il se plaît dans les attitudes les plus compliquées, les raccourcis les plus osés, les mouvements les plus pathétiques.

De cette liberté, peut-être trop subitement conquise, quel usage ou plutôt quel abus n'allaient pas faire ses contemporains? La sculpture n'avait-elle pas trop brusquement passé, par la toute-puissance d'un tel génie, de l'adolescence à la maturité, à la souveraine possession de tous les secrets de l'art? La génération intermédiaire n'allait-elle pas être étouffée sous une supériorité aussi écrasante, et Michel-Ange, en imposant à ce point son génie, n'allait-il pas tuer chez ses compatriotes toute initiative et toute inspiration?

Le génie de Raphaël, ce génie fait de grâce et d'émotion, était de ceux qui séduisent, non de ceux qui s'imposent, à la façon du génie de Michel-Ange : de là vient que les chefs des Écoles de peinture vénitienne, parmesane, milanaise, etc., conservèrent leur liberté d'action, tout en s'inspirant à l'occasion de leur glorieux émule. L'humanité est ainsi faite : le spectacle de la force, voire de la force brutale, la fascine et lui fait trouver sans saveur les productions qui ne brillent que par la sérénité ou la tendresse. Imiter Michel-Ange, s'es-

1. « Avant d'exécuter une partie de nu, Michel-Ange avait l'habitude, nous apprend M. Eugène Guillaume, d'en étudier avec la plus scrupuleuse exactitude toute l'anatomie, le crayon à la main. Un grand nombre de ses dessins font preuve de cette pratique excellente et qui n'est pas indigne d'être proposée comme un exemple. Après une telle préparation, on le comprend, il attaquait la forme avec une résolution souveraine, avec l'audace que donne la sûreté de soi. Aussi, dans ses ouvrages, la structure du corps, l'enchaînement des membres et le mécanisme des articulations témoignent-ils d'une science qui n'a jamais été dépassée. L'élasticité des chairs, la dureté des os, la raideur des tendons, sont exprimés par son ciseau avec une précision et une énergie qui n'ont leurs égales que dans les sculptures de Phidias et du Puget. » (*Études d'Art antique et moderne.*)

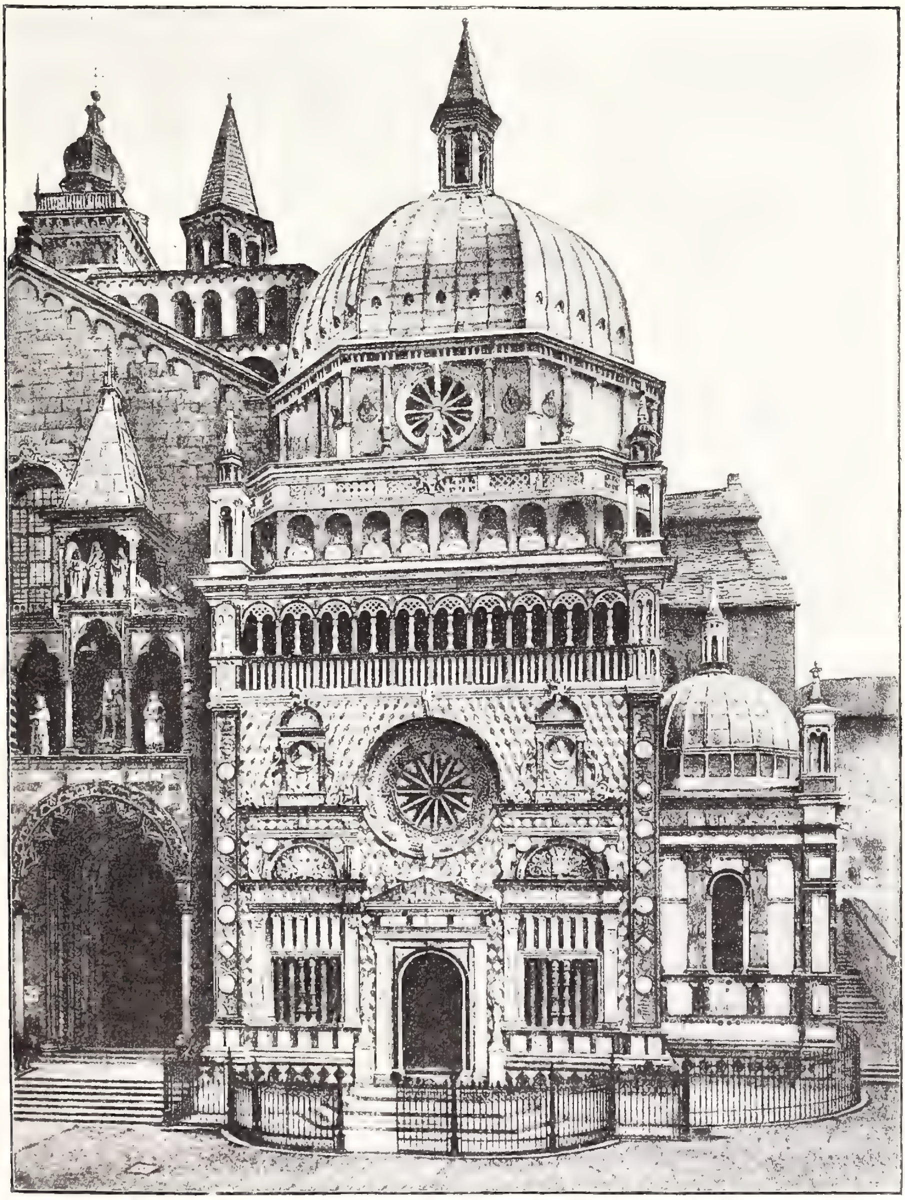
sayer comme lui dans les tours de force, tel fut désormais le mot d'ordre de tout sculpteur qui se sentait quelque ambition. Or une École ne saurait vivre de tours de force, pas plus qu'une nation ne saurait vivre d'héroïsme : même chez les natures d'élite, la surexcitation provoque l'affaissement par une réaction fatale. La longue agonie de la sculpture italienne pendant le XVI^e^ siècle est là pour nous le démontrer.

La sculpture de l'Age d'Or, quelque extension qu'elle eût prise, ne pouvait se mesurer, pour l'importance des tâches qui lui étaient assignées, avec la sculpture antique. Rien, ni dans les églises, ni dans les palais, qui répondît à la décoration des frontons, des métopes, de la cella dans les temples grecs; tout au plus quelques statues sur les autels ou dans les niches, quelques bas-reliefs sur les portes ou sur les murs des chapelles. La basilique des premiers chrétiens, ressuscitée par Brunellesco — prenons l'église Saint-Laurent à Florence, — eût cependant comporté une décoration sculpturale très étendue. Quoi de plus facile et de plus logique que d'y dérouler, sur la frise régnant au-dessus des colonnes, l'histoire biblique par exemple ou l'histoire du Christ en une série de bas-reliefs! Quoi de plus facile que de placer dans l'abside une série de statues monumentales, que d'orner la façade, comme le proposa Giuliano da San Gallo, d'un mélange de statues et de bas-reliefs! On n'en fit rien. Bien au contraire, au fur et à mesure que les édifices se rapprochaient des modèles anciens, le rôle de la sculpture s'y restreignit : quel decrescendo depuis la Haute-Italie jusqu'à Rome, et quel contraste entre la manière lombarde de Bramante et sa manière classique! Sainte-Marie des Grâces, la sacristie de San Satiro à Milan, la façade de la Chartreuse de Pavie, la façade de la chapelle du Colleone à Bergame, la façade de l'église des Miracles à Brescia, le palais des Doges à Venise, les palais de Ferrare et de Bologne, disparaissent sous les ornements; sur le palais de la Chancellerie, sur Saint-Pierre du Vatican, à peine de loin en loin un médaillon ou un cul-de-lampe.

Les progrès de l'architecture classique contribuèrent donc à restreindre le rôle de la sculpture, en la contraignant à fournir des ornements rigoureusement subordonnés à l'encadrement architectural, des ornements qui n'exigeaient plus d'invention, mais que le premier praticien venu pouvait exécuter avec une perfection suffisante. Mais ce que la sculpture perdait d'un côté, elle le regagna de l'autre. Désormais la statuaire proprement dite, la grande sculpture d'histoire, fut associée à la décoration des places publiques, et, sur les édifices mêmes, on lui assigna un rang plus éminent; à la profusion de statuettes et de bas-reliefs, entassés et perdus sur une façade, telle que celle de la Chartreuse de Pavie, succéda l'emploi d'un petit nombre de statues, bien en évidence à la base ou au sommet d'un escalier (Palais ducal de Venise), dans les niches ou sur l'entablement d'une façade (palais municipaux de Vérone, de Brescia, etc.).

La décoration des façades réservait aux sculpteurs, en dehors de ces

statues, l'exécution de l'écu allongé, dit tête de cheval (« testa di cavallo »), que chaque patricien ou prélat faisait incruster sur le centre ou sur l'angle de son palais. Un motif infiniment plus important et dont le rôle alla gran-



La Chapelle du Colleone à Bergame.

dissant, c'étaient les cariatides, si négligées pendant la Première Renaissance (voy. t. I, p. 428). Quant aux portes d'entrée historiées, elles n'étaient plus de mise que dans la Haute-Italie, à Gênes, à Milan, à Lodi, à Pavie, à Crémone, etc. A Florence, à Rome et dans les autres régions soumises à

l'influence soit des San Gallo, soit de Bramante, à peine si l'on consentait à relever par quelques ornements architecturaux ce facteur si important de la décoration.

A l'intérieur, outre les cages d'escalier, les soffites, les chambranles des portes et les frises, les sculpteurs étaient appelés à sculpter des cheminées monumentales (palais Gondi à Florence, palais de Gubbio, d'Urbin, etc.).

Sur les places publiques, des colonnes recevaient, sculptés en ronde bosse, les emblèmes des suzerains : lion de Florence, lion ailé de Venise (Pietro Lombardi à Ravenne), groupe de Saint Georges et du Dragon, emblème de la banque de saint Georges de Gênes (Matteo Civitale à Sarzane, etc.).



Esquisses de Verrocchio.
(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

La sculpture s'associait même parfois aux arts du mobilier ou aux inventions mécaniques : Verrocchio exécuta le « putto » de l'horloge du Mercato Nuovo, avec les bras articulés de manière à pouvoir sonner les cloches à l'aide du marteau placé dans sa main.

Pompeo Gaurico, l'auteur du *de Sculptura* (voy. p. 189), qui disserte si longuement sur l'esthétique de la sculpture et qui cite si complaisamment les auteurs anciens, oublie trop de nous entretenir des procédés et des recettes en usage de son temps. Je dois donc essayer de reconstituer, à l'aide de textes épars, la série des opérations qui aboutissaient à l'exécution d'une statue.

Alors comme aujourd'hui les sculpteurs avaient l'habitude de jeter sur le papier leurs idées avant de s'attaquer à la terre ou à la cire. Les nombreux croquis qui nous sont conservés de Léonard de Vinci pour sa statue équestre, et de Michel-Ange pour ses différents ouvrages, nous en fournissent la preuve. On possède également une série de croquis de Verrocchio. A ces dessins plus ou moins poussés, qui ne nous font connaître que la pensée première de l'artiste, succédaient des maquettes en terre (que l'on faisait cuire) ou en cire, dont un assez grand nombre nous est parvenu sous leur forme originale (le Musée de South Kensington notamment en possède un choix fort varié), et dont d'autres nous sont connues par des reproductions en bronze (dans cette seconde catégorie rentre, affirme-t-on, la statuette d'un des

*David* de Michel-Ange, cédée par M. de Pulszky au Musée du Louvre). Il arrivait fréquemment aussi que l'on moulât en plâtre ces maquettes. Ajoutons que certains modèles en terre offraient une résistance tout à fait exceptionnelle. Tel était le modèle de la statue équestre de François Sforza, par Léonard de Vinci : cette masse colossale resta en effet exposée plusieurs années durant sur une des places de Milan, et il fallut, pour la détruire, que les soldats étrangers la prissent pour cible de leurs traits.

Supposons maintenant le modèle achevé; supposons en outre que l'auteur veuille le traduire en marbre : comment s'y prendra-t-il?

Et tout d'abord, quelques mots sur la nature des marbres employés à l'époque de l'Age d'Or.

L'emploi des matériaux autres que le Carrare, par exemple la pierre bleutée des Florentins, tend à se restreindre. Ce n'est plus qu'exceptionnellement que l'on voit associer des marbres indigènes (« marmo nostrano ») au Carrare proprement dit (autel des Piccolomini, à la cathédrale de Sienne). D'ordinaire, les Mécènes stipulaient formellement l'emploi de Carrare neuf, blanc, non veiné (« nuovo, candido et bianco et non venoso »). Ce Carrare, on pouvait l'acheter dans les dépôts qui se multiplièrent à ce moment sur tous les points de la Péninsule. Mais plus souvent, quand il s'agissait d'un travail considérable, les sculpteurs, même les plus illustres, devaient se résoudre à faire d'interminables séjours au milieu des carrières pour surveiller l'extraction des blocs et leur équarrissage. On sait combien de mois Michel-Ange se vit forcé de passer soit à Carrare, soit dans les carrières de Seravezza, que l'on essayait alors d'opposer à celles de sa voisine. Cet usage n'a disparu que de nos jours. Dans notre siècle encore, Rauch, l'auteur du monument de *Frédéric le Grand*, a habité pendant quelque temps la patrie par excellence des marbres[2].



Esquisse de Michel-Ange pour une statue de David. (Musée du Louvre.)

1. Milanesi, *Documenti per la Storia dell' Arte senese*, t. II, p. 415.
2. Voyez *les Archives des Arts*, publiées à la Librairie de l'Art; Paris, 1889, p. 98.

Parfois aussi, surtout à Venise, on faisait usage de marbre de Paros, rapporté par les flottes de la Sérénissime[1]. A Milan, pour le tombeau de Gaston de Foix, on employa les marbres de la Candoglia, durs et cassants, ainsi nommés à cause de leur candeur; c'est un carbonate de chaux mêlé à des nœuds de quartz et granulé de fer[2].

Le raffinement des mœurs fit également mettre en œuvre diverses matières minérales d'un grand éclat ou d'une grande dureté, le rouge antique, le jaune antique, le porphyre, etc. On peut en voir au Musée du Louvre divers spécimens (statue d'un *Empereur romain*, statue d'une *Louve*).

Pour le travail du marbre[3], on distinguait les « lavoranti di quadro » (les ouvriers chargés d'équarrir des blocs), les « lavoranti d'intaglio » (les sculpteurs d'ornements), et les « lavoranti di figure » (les sculpteurs de figures). Un document de 1512 constate qu'Andrea Ferrucci excellait, « non solo di lavori d'intaglio », mais encore « di figure[4] ». Michel-Ange ne mettait pas la main aux ornements : en 1513, il chargea Antonio del Ponte a Sieve de sculpter ceux du tombeau de Jules II.

Les contrats pour l'exécution des statues sont moins rigoureux que ceux pour l'exécution des peintures; ils exigent rarement que l'artiste finisse de sa main toutes les parties. Aussi Andrea Sansovino, dans la décoration de la Maison sainte de Lorette, et le Bambaja, dans le tombeau de Gaston de Foix, pratiquèrent-ils le système de la collaboration sur la plus vaste échelle.

La profession de metteur au point ou praticien n'était pas aussi distincte de celle de sculpteur qu'elle l'est de nos jours. A Carrare, dans l'atelier où l'on exécutait le tombeau du cardinal Ximenès, le jeune Raffaele da Montelupo terminait les statues ébauchées par les maîtres en titre; il donnait aux têtes, aux cheveux, à la barbe, aux mains et aux pieds le fini nécessaire. A Rome, Lorenzetto, pour le mettre à l'épreuve, le fit travailler à la partie postérieure de la statue de la Vierge destinée au tombeau de Raphaël, c'est-à-dire à la partie la moins en évidence (« dove poco si posseva far male »)[5].

Le procédé de la MISE AU POINT était assez rudimentaire encore. Écoutons Léonard de Vinci : « Si tu veux faire une figure de marbre, fais-en d'abord une de terre; quand tu l'auras finie et séchée, place-la dans une caisse, qui soit encore ensuite capable, quand la figure en aura été retirée, de recevoir le marbre, dans lequel tu veux découvrir une figure semblable à celle de terre. Après avoir mis la figure de terre dans la caisse, aie des baguettes qui

1. Bode et Tschudi, *Catalogue des Sculptures chrétiennes du Musée de Berlin*, p. 33.

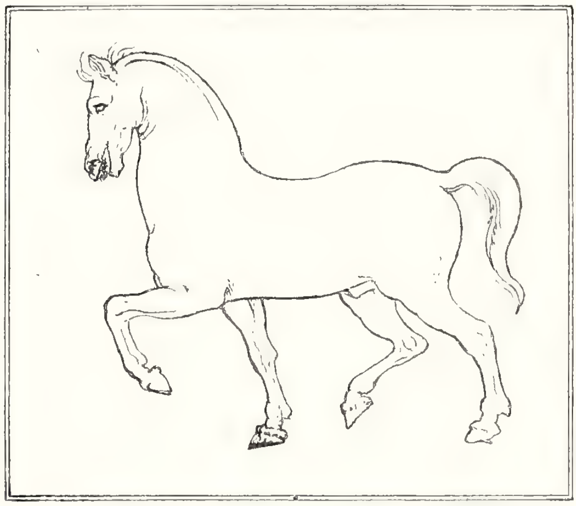
2. G. d'Adda, *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. II, p. 499.

3. Comme outils, les inventaires, entre autres celui de Benedetto da Majano, nous font connaître les marteaux, les ciseaux, les trépans, les limes, les meules, etc., puis les instruments accessoires, le compas, etc.

4. Gaye, *Carteggio*, t. II, p. 492; t. III, p. 585.

5. Gaye, *Carteggio*, t. III, p. 588.

entrent juste par ses trous, pousse-les vers le dedans, assez dans chaque trou pour que les baguettes blanches touchent la figure en divers endroits; teins de noir la partie de ces baguettes qui reste en dehors de la caisse et fais une marque à la baguette et à son trou qui, lorsque tu remplaceras la baguette, se rencontrent; et tires-en de la caisse la figure de terre, et remplace-la par ton bloc de marbre; puis enlève du marbre ce qu'il faut pour que toutes tes baguettes disparaissent dans les trous jusqu'à leur marque. Et, pour ce mieux faire, fais que toute la caisse se puisse enlever, en laissant toujours son fond sous le marbre; et de cette manière tu pourras en enlever avec des fers avec une grande facilité[1]. »



Esquisse de Léonard de Vinci
pour la statue équestre de François Sforza.
(Bibliothèque de Windsor.)

Parfois aussi les maîtres même les plus exigeants laissaient à leur praticien une latitude relative, dont celui-ci ne profitait que trop facilement pour estropier un chef-d'œuvre. Voici ce qu'écrivait à ce sujet à Michel-Ange son ami Sebastiano del Piombo (il s'agit d'Urbano, le familier bien connu de Michel-Ange, et de la statue du *Christ*, de l'église de la Minerve à Rome). « Premièrement, vous l'avez envoyé à Rome avec la figure pour qu'il la finisse et la mette en place. De cela vous savez ce qu'il a fait et manqué à faire! Je vous apprends que, dans tout ce à quoi il a travaillé, il a estropié toute chose : surtout il a raccourci le pied droit, et l'on voit clairement qu'il en a tronqué les doigts; il a raccourci de même ceux des mains, surtout de celle qui tient la croix, c'est-à-dire de la droite; Frizzi dit qu'ils semblent avoir été faits par un fabricant de gimblettes; cette main n'a pas l'air de marbre, on la croirait faite par un ouvrier en pâte, tant les doigts sont raides. Je ne m'entends pas à cela, ne sachant pas comment se travaille le marbre, mais je puis vous dire que les doigts me semblent bien raccourcis; on voit bien aussi qu'il a travaillé à la barbe et je crois que mon petit garçon aurait eu plus de jugement; on dirait qu'il a modelé cette barbe avec un couteau sans pointe, mais on y pourra facilement remédier. Il a encore mutilé une des narines;

1. Charles Ravaisson-Mollien, *les Manuscrits de Léonard de Vinci*, t. I, p. 43.

un peu plus, le nez était gâté; ce n'aurait pas été l'ouvrage de Dieu, et je crois que Dieu vous inspira l'idée de votre dernière lettre à maître Giovanni de Reggio, mon compère, car si la figure était restée entre les mains de Pietro, sans aucun doute il vous la gâtait[1]. »

Des raffinements inconnus aux âges précédents s'introduisirent dans le travail du marbre. Civitale excellait à détacher les chaînes sur les vêtements auxquels elles devaient servir d'ornements. Jacopo Sansovino, de son côté, dans sa statue de *Saint Jacques* destinée à la cathédrale de Florence, imita les étoffes naturelles avec une telle perfection, que par places le marbre n'avait pas plus d'épaisseur que dans les plis ou les bordures d'extrémités des vêtements réels. Dans son *Bacchus*, le même artiste étendit un des bras en l'air et lui fit tenir une coupe travaillée avec tant de soin, qu'elle touchait à peine les doigts.

Les matières mises en œuvre étaient aussi variées que les procédés : outre le marbre et ses congénères, la terre cuite, le stuc, le bronze et les métaux précieux, le bois, la cire, tentèrent tour à tour les sculpteurs de cette époque. Seul l'ivoire continua d'être délaissé.

La TERRE CUITE se présente à nous sous trois aspects bien différents : vernissée ou émaillée — c'est le procédé propre aux della Robbia, — peinte à l'huile, ou enfin privée de toute couverte.

La cuisson des terres n'était pas seulement un moyen de conserver indéfiniment les maquettes : c'était en même temps un procédé qui avait sa raison d'être en lui-même; elle constituait un but autant qu'un moyen. Longue est la liste des terres cuites italiennes appartenant à la fin du XV^e^ siècle et au commencement du XVI^e^ : bas-reliefs et hauts-reliefs, bustes, statues.

Appliquée à la décoration en grand des édifices (à Milan, à Pavie, à Ferrare, à Bologne, etc.), la terre cuite perdait forcément de sa valeur, puisque le même moule servait à tirer une infinité d'épreuves, que l'on ne prenait plus la peine de retoucher. Ainsi simplifiée, elle était, en regard des sculptures en pierre vive, à peu près ce qu'est la fonte de fer en regard du fer forgé.

Est-il nécessaire de rappeler à quelle perfection la SCULPTURE EN BRONZE atteignit en ce temps? Verrocchio, Pollajuolo, Riccio et nombre d'autres maîtres excellaient dans la FONTE A LA CIRE PERDUE, ce procédé si précis et si souple, qui n'a été remis en honneur que de nos jours. Le bronze servait aux tâches les plus humbles et aux tâches les plus hautes. Verrocchio l'utilisa pour son *Colleone*, Léonard de Vinci pour son *Sforza* (qu'il se proposait de fondre d'un seul coup et d'une seule pièce), Michel-Ange pour son *Jules II*,

1. Milanesi, *les Correspondants de Michel-Ange* : *Sebastiano del Piombo*, p. 29-31. Paris, Librairie de l'Art, 1890.

Riccio pour son gigantesque candélabre. Si l'on continua d'orner certains édifices de portes de bronze (« Libreria » du dôme et église San Paolo, à




La Visitation. Bas-relief en terre cuite polychrome, attribué à Giovanni della Robbia (Hôpital « del Ceppo » à Pistoja.)

Sienne, toutes deux par Antonio Ormanni, etc.), on ne songea toutefois plus à dérouler sur les vantaux de longues séries de bas-reliefs comparables à ceux des portes de Saint-Pierre de Rome, du Castel Nuovo de Naples, et moins encore à ceux des portes de Donatello et de Ghiberti. La troisième

période de la Renaissance reprit sur ce point la tradition des Primitifs : les portes de Jacopo Sansovino dans la basilique de Saint-Marc à Venise, et de Jean Bologne au dôme de Pise, n'ont rien à envier, pour les dimensions du moins, aux chefs-d'œuvre de la Première Renaissance.

La fonte du bronze comptait des représentants un peu partout : à Florence, Bertoldo, Verrocchio, Pollajuolo, Adriano de' Maestri, Giuliano Mariotti de' Navi, qui fondit en 1507 le mortier entré au Louvre avec la collection Davillier, et une infinité d'autres; à Sienne, Ormanni, Cozzarelli, etc. Mais c'est surtout dans le nord de l'Italie, à Venise, à Padoue, à Vérone, à Milan, qu'elle était en honneur. A Venise, comme d'ailleurs aussi à Ferrare, elle était favorisée par le voisinage d'importantes fonderies de canons (on sait que pendant la Renaissance les artistes chargés de ce travail, les « conflatores tormentorum », cumulaient d'ordinaire cette profession avec celle de sculpteurs et qu'ils s'entendaient également, suivis en cela par les Keller, à jeter une bombarde ou une statue monumentale : les Alberghetti, entre autres, y brillèrent pendant deux siècles. Le Génois Goiardo s'acquit également une grande réputation dans cette spécialité. A Padoue, l'art de la fonte se rattachait aux enseignements de Donatello. On citait en outre l'habileté des fondeurs milanais : le pape Alexandre VI en fit venir plusieurs pour fondre en bronze les taureaux destinés à la fontaine de la place du Vatican (p. 240). Un autre Lombard, Bernardino de Milan ou de Lugano, coula les statues de *Saint Jean disputant avec un Lévite et un Pharisien*, modelées par Rustici pour le Baptistère de Florence. Notons à ce sujet qu'à tout instant le sculpteur et le fondeur étaient des personnages distincts : le Florentin Adriano fondit le groupe de son compatriote Bertoldo, *Bellérophon arrêtant Pégase*


Encrier en bronze. (Collection Spitzer.)

*emporté* : « Expressit me Bertholdus, conflavit Hadrianus », lit-on sur le socle[1].

La beauté des bronzes de cette époque défie toute analyse, et ces bronzes, c'est peut-être dans nos collections parisiennes, chez MM. Gustave Dreyfus, Édouard André, Foulc, Spitzer, qu'ils sont le plus brillamment représentés.

Parfois on associait le bronze au carrare : Michel-Ange, quoiqu'il n'appréciât que le marbre, dut consentir à faire alterner des bas-reliefs de métal avec les statues de marbre du mausolée de Jules II; il est vrai qu'il se dispensa d'exécuter cette partie du contrat. De même, dans le mausolée de Chigi, à Sainte-Marie du Peuple, Raphaël et Lorenzetto placèrent un bas-relief en bronze dans le voisinage des statues de *Jonas* et d'*Élie*.



Encrier en bronze. (Collection Spitzer.)

Quelle coloration recherchait-on dans le bronze? Quelle patine se plaisait-on à lui donner? Ce sont là problèmes qu'il faut réserver à l'examen des savants spéciaux. J'ajouterai que la dorure (appliquée, un demi-siècle auparavant, aux portes du Baptistère de Florence et plus récemment aux ambons de Donatello) s'étendait aux ouvrages de dimension moyenne (statuette de *Cheval* de la collection de Mme Édouard André, etc.) aussi bien qu'aux statues colossales telles que le *Colleone* et le *Sforza*. Le mausolée d'*Innocent VIII* était également doré en partie. — Il serait à souhaiter que l'on en revînt à cette pratique pour les bronzes exposés en plein air et soumis à tant de chances d'altération.

La CISELURE, si intimement liée aux vicissitudes de la fonte, sacrifie tour

1. BIBL. : De Champeaux, *Dictionnaire des Fondeurs, Ciseleurs, Modeleurs en bronze et Doreurs*, t. I. Paris, 1886. — Drury-Fortnum, *A descriptive Catalogue of the Bronzes in the South Kensington Museum*. Londres, 1876. — Molinier, *les Bronzes de la Renaissance*. Paris, 1886.

à tour aux traditions de Ghiberti et à celles de Donatello, s'attachant tantôt à un extrême fini, tantôt à une touche spirituelle, mais quelque peu brutale et heurtée.

La SCULPTURE EN BOIS[1], celle de toutes les branches qui réclamait le plus impérieusement le secours de la polychromie, continua de compter de nombreux adeptes. Elle s'enrichit en 1485 de deux *Enfants* sculptés par Bertoldo, l'élève de Donatello. Benedetto da Majano, Antonio da San Gallo le vieux, Andrea Ferrucci, Rustici, sculptèrent des *Crucifix* : c'était la forme sous laquelle la sculpture en bois se produisait de préférence. Baccio da Montelupo fabriqua — c'est le mot propre — une quantité énorme de ces images de dévotion; Nanni Unghero, Raffaele da Montelupo, Agostino Busti, Jacopo Sansovino lui-même, ne dédaignaient pas d'y mettre parfois la main.

Un bas-relief fort curieux, en bois de noyer, la *Présentation au temple*, légué par le baron Davillier au Musée du Louvre, rivalise pour la suavité de ses figures, représentées à mi-corps, avec les tableaux des Bellini.

Parmi les ressources dont l'Age d'Or enrichit le domaine de la sculpture, le STUC tient incontestablement le premier rang. Assurément, les Primitifs avaient parfois utilisé des matières similaires, le plâtre durci, le papier mâché, etc. (« gesso duro », « carta pesca »), pour reproduire à l'aide d'un procédé économique quelque bas-relief célèbre[2]. Beaucoup de ces stucs ne sont en effet que des surmoulés d'originaux en marbre, en terre cuite, en bronze, surmoulés retouchés parfois par les auteurs des sculptures originales (t. I, p. 507, 510). Mais jamais les Primitifs n'avaient songé à employer le stuc en grand pour la décoration architecturale. Le palais d'Urbin fut, je pense, un des premiers monuments où l'on en fit un usage étendu. Il y parut au temps du duc Guidobaldo : on s'en servit pour les frises, pour les voûtes, pour les cheminées. — Ce que l'on a pu prendre pour du stuc parmi les décorations plus anciennes est à peu près uniquement du plâtre[3].

Un peu plus tard, au dire de Vasari, Torrigiano, assisté d'autres maîtres, exécuta pour le pape Alexandre VI de nombreux ornements en stuc pour la « Torre Borgia » au Vatican. Mais le véritable rénovateur des stucs fut

1. BIBL. : Finocchietti, *della Scultura e della Tarsia in legno*. Florence, 1873. — R. Erculei, *Intaglio e Tarsia in legno*. Rome, 1885.

2. En 1475, le peintre Marco di Paolo de Florence, habitant Pise, s'engage à livrer deux « quadri gessi Virginis Mariæ ». (*Il Buonarroti*, 1887, p. 219.) — La collection Davillier renferme trois coffrets en bois recouverts d'applications de pâte blanche (pâte ou stuc) sur fond d'or. Ces petits meubles, de travail italien, datent du XV^e siècle : ils sont ornés de scènes telles qu'un *Empereur romain sur un trône entouré de guerriers*, des *Triomphes*, *Horatius Coclès*, le *Supplice de Régulus*, le *Jugement de Pâris*, la *Chaste Suzanne*, la *Mort de Pyrame et de Thisbé*. (Courajod et Molinier, *Donation du baron Charles Davillier*; Paris, 1885, p. 61-62.)

3. Baldi, *Versi e Prose scelte*; édit. de 1859, p. 574.



BUSTE DE SCIPION, D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE DE M. ACHILLE FOULD
ÉCOLE ITALIENNE DE LA FIN DU XV$^{e}$ SIÈCLE — (COLLECTION DE M. PAUL RATTIER)

Jean d'Udine. La composition qu'il inventa se distinguait par sa solidité et sa finesse : après avoir fait usage dans le principe d'un mélange de chaux et de pouzzolane, il remplaça la pouzzolane par un peu de couleur blanche, mêlée à de la chaux provenant du travertin. Ce fut la recette définitive.

Raphaël, raconte Vasari, chargea son élève Jean d'Udine d'enrichir toutes les voûtes des Loges de magnifiques ornements en stuc, entourés des grotesques les plus beaux, les plus capricieux, les plus variés, les plus fantastiques que l'on puisse imaginer. Giovanni exécuta ses stucs en demi-relief et en bas-relief, et les entremêla de figures, de paysages, de fleurs et de fruits, où il déploya presque toute la magie dont l'art est capable. Dans cet ouvrage, non seulement il égala les anciens, mais il les surpassa, autant qu'il est permis d'en juger par les monuments qu'ils nous ont légués : la beauté de son dessin, la richesse de son invention et de son coloris, aussi bien dans ses stucs que dans ses peintures, laissent incontestablement bien loin en arrière les antiques que l'on voit dans le Colisée, dans les Thermes de Dioclétien et dans d'autres endroits. « En somme, ajoute le biographe, on peut dire, sans offenser aucun artiste, que ces peintures sont, dans leur genre, les plus belles, les meilleures, les plus précieuses qui aient jamais été contemplées par un œil mortel; et, de plus, j'oserai affirmer qu'elles ont été cause que cette branche de l'art a été cultivée non seulement à Rome, mais encore dans tous les pays du monde. Giovanni est donc le rénovateur et presque l'inventeur des stucs et des grotesques, et tous ceux qui ont voulu en exécuter après lui ont pris pour modèle le chef-d'œuvre dont nous venons de parler. »

On ne tarda pas à employer les ornements en stuc pour la décoration extérieure des édifices. Jean d'Udine en fit usage sur la façade du palais dell' Aquila à Rome et sur celle de la Villa Madame. Perino del Vaga suivit son exemple, qui se généralisa rapidement.

La SCULPTURE EN CIRE, que nous avons vue se développer sous l'initiative de Verrocchio (t. I, p. 510), ne prend son véritable essor que vers le second tiers du XVI<sup>e</sup> siècle, avec Alfonso Lombardi de Ferrare, G.- B. Sozzini et Pastorino, tous deux de Sienne, le Rosso de' Guigni de Florence. Un des chefs-d'œuvre exécutés par ce procédé, la tête de *Jeune Fille*[1] du Musée de Lille, est connu de nos lecteurs par la belle gravure de Gaillard.

1. BIBL. : J. Renouvier : *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. III, p. 340. — Spire Blondel : *Ibid.*, 1881, t. II, p. 290. — Le même : *la Grande Encyclopédie*, articles CÉROPLASTIQUE et CIRE. — Raphaël Maffei de Volterra, qui écrivait dans les toutes premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, cite les femmes de la famille de Cristoforo di Geremia comme habiles dans la sculpture en cire : « Mirum fœminas in ea domo cera etiam fingere solitas fuisse ». — La tête de Lille, longtemps attribuée à Raphaël, a été revendiquée par Renouvier en faveur de Verrocchio et par M. Gonse en faveur d'Orsino Benintendi (*Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. III, p. 340; 1878, t. I, p. 197-205). M. Thode a voulu y voir le moulage de la momie de jeune fille découverte près de Rome en 1485; mais cette opinion a été victorieusement combattue par M. Janitschek (*l'Art*, 1883, t. IV, p. 3 et suiv.).

J'en viens à la question, si souvent agitée, de la POLYCHROMIE appliquée à la sculpture. Ce raffinement, qui avait pour but de produire à un degré plus saisissant l'illusion de la réalité, suivit — est-il nécessaire de l'ajouter? — les vicissitudes mêmes du réalisme, abstraction faite toutefois des della Robbia, qui sacrifièrent longtemps au plus pur idéalisme. Il prospéra et déclina en même temps que lui.

Dans un mémoire très érudit[1], M. Courajod a montré que, jusqu'à la fin du XV^e siècle, Benedetto da Majano, Verrocchio, Guido Mazzoni, Caradosso, Riccio, les Gagini, peut-être même Jacopo Sansovino, pour ne pas parler des disciples de Luca della Robbia, colorièrent ou firent colorier certaines de leurs sculptures; bien plus, que toutes les terres cuites (et *à fortiori* les sculptures en bois) exécutées en Italie jusqu'au commencement du XVI^e siècle étaient destinées à être coloriées. Cette opération s'exécutait au moyen de l'application de couleurs à l'huile ou de couleurs vitrifiables. Des peintres habiles ne dédaignaient pas de prêter à l'occasion le secours de leur pinceau à leurs confrères les sculpteurs (exemples : sculptures de Benedetto da Majano mises en couleur par Lorenzo di Credi et Cosimo Rosselli), de même que les della Robbia consentaient à vernisser et à faire cuire dans leurs fours les terres modelées par leurs amis.

La polychromie se maintint jusque vers le second tiers du XVI^e siècle. En 1525 encore la confrérie de Sant' Antonio de Sienne commandait à G.-A. de Galletti deux anges en terre cuite, qui devaient être coloriés à l'huile et ornés d'or fin dans les endroits appropriés[2]. Vers la même époque, Alfonso Lombardi exécutait une *Pietà* en terre cuite coloriée pour l'église San Pietro de Bologne. La sculpture en cire ne cessa même jamais d'être tributaire de la polychromie. Celle-ci peut revendiquer en outre les statues formées de marbres de diverses couleurs.

Dans son catalogue des sculptures italiennes du South Kensington Museum (p. 98), M. Robinson a essayé de définir la polychromie du XV^e siècle. Les statues et les bas-reliefs, dit-il, étaient généralement peints dans la gamme brillante et franche employée pour les peintures contemporaines; les draperies et les fonds, même dans des ouvrages d'un relief très léger, disparaissaient sous une couche de couleur opaque. On revêtait parfois d'un coloris brillant jusqu'aux marbres. Quant aux bas-reliefs, quelle que fût la matière employée, la règle presque invariable était de les relever par la dorure. » (La statuette équestre de *Saint Georges*, à Sarzane, par Civitale, était en marbre partiellement doré.)

Après ce coup d'œil sur les caractères généraux de la sculpture italienne, et

1. *La Polychromie dans la Statuaire du Moyen Age et de la Renaissance.* Paris, 1888 (extr. des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*). Cf. notre tome I, p. 50.

2. Milanesi, *Documenti per la Storia dell' Arte senese*, t. III, p. 33.

sur les procédés dont elle fit usage, essayons de déterminer le rôle de cet art pendant l'Age d'Or, d'analyser les idées qu'il a mises en œuvre. On ne saurait, à mon avis, trop insister sur le choix des sujets, car à ce moment ce choix impliquait encore certaines convictions chez l'artiste aussi bien que chez les Mécènes. On ne commandait pas sans un motif sérieux la statue de tel ou tel personnage. Plus tard au contraire, lorsque l'art devint absolument artificiel, on ne consulta plus guère que la fantaisie.

Les âmes candides, telles que les Benedetto da Majano et les Civitale, se montraient peu curieuses de sujets nouveaux : elles s'en tenaient aux données traditionnelles. Mais les natures généreuses à la façon de Michel-Ange et Raphaël, penseurs et poètes autant qu'artistes, ne pouvaient se contenter du symbolisme si plat propre aux Primitifs. Ils renouvelèrent de fond en comble le symbolisme soit philosophique, soit religieux.



Esquisse de Civitale d'après sa statuette de Saint Georges (Archives de Sarzane.)

Le bas-relief ne pouvait pas étendre son domaine, car les Primitifs y avaient fait entrer tous les sujets possibles, religieux, mythologiques, historiques et jusqu'aux scènes de genre. Mais la ronde bosse réclamait impérieusement un accroissement de limites; nous avons vu (p. 102-103) avec quelle rapidité les représentations des divinités antiques se multiplièrent au début du XVI^e^ siècle : des statues d'Apollon, de Mars, de Neptune, de Mercure, d'Hercule, de Cupidon même, se dressèrent dans les vestibules des palais, et jusque sur les places publiques. Constatons que les statues de déesses furent infiniment plus rares : Minerve, Cérès, Vénus, Junon, ne pénétrèrent que tardivement dans la statuaire italienne. Cette anomalie n'est qu'apparente; en choisissant des divinités masculines, les sculpteurs pouvaient librement faire montre de leur science du nu. La représentation des divinités féminines les plaçait au contraire dans cette alternative : ou de draper leurs figures, ce qui ne les séduisait que médiocrement; ou de les représenter sans vêtements, ce qui effarouchait encore bien des pudeurs. Ce ne fut que dans la *Nuit* et l'*Aurore*, de la chapelle des Médicis, que Michel-Ange affronta cette difficulté. Vénus dut attendre l'avènement de Jean Bologne pour être véritablement rétablie dans ses droits.

Aux sculptures mythologiques firent pendants les statues et les bustes des hommes célèbres d'Athènes ou de Rome, les héros, les sages et surtout les empereurs, dont les effigies surgirent par centaines (cathédrale de Côme avec les statues de *Pline l'Ancien* et de *Pline le Jeune*; palais de la « Ragione », à

Vérone, avec les statues de *Catulle*, de *Cornelius Nepos*, d'*Æmilius Maurus*, de *Vitruve* et de *Pline*; palais municipal de Brescia, etc.).

Il faut en outre rattacher à l'antiquité la sculpture allégorique, qui refleurit de plus belle après une éclipse de près d'un siècle. Mêlant les souvenirs de la Bible (*Lia* et *Rachel*, comme personnifications de la vie active et de la vie contemplative) à ceux du polythéisme classique, Michel-Ange l'éleva à une hauteur où elle n'avait pas atteint jusqu'alors. Il se plaisait à personnifier jusqu'aux forces naturelles ou morales les plus subtiles. Sur le tombeau de Jules II, il se proposait de placer des statues représentant des *Victoires* ayant à leurs pieds des *Provinces vaincues*, des statues de *Prisonniers*, représentant les *Arts libéraux*, des groupes de *Vainqueurs* et de *Vaincus*, puis six statues colossales, probablement des patriarches ou des prophètes, et parmi eux Moïse. Dans une note conservée à la « Casa Buonarroti », l'artiste marqua lui-même la signification, passablement vague, des quatre figures allégoriques qu'il préparait pour le tombeau des Médicis : « Le Ciel et la Terre, le Jour et la Nuit, parlent et disent : Dans notre cours rapide nous avons conduit à la mort le duc Julien. Il est donc juste qu'il se venge. Sa vengeance consiste en ce que, maintenant que nous l'avons tué, il nous a ravi la lumière et de ses yeux fermés a fermé les nôtres, de manière que nous ne luisions plus sur terre. Que n'eût-il pas fait de nous, s'il fût resté en vie? »

Malgré l'invasion de tant d'éléments profanes, la religion continua, pendant toute cette période, à inspirer la majorité des statues ou des bas-reliefs.

Les Patriarches, les Prophètes et les scènes de la Bible s'enorgueillirent d'une vogue bien faite pour porter ombrage aux dieux ou aux héros de l'antiquité (voy. p. 87-90). En dehors d'Adam et d'Ève, dès lors si populaires, nous avons à enregistrer une longue série de statues de David (Verrocchio, Michel-Ange, statuette anonyme en bronze, dans la collection Davillier au Louvre, etc.), l'*Isaïe* et le *Habacuc* de Civitale au dôme de Gênes, le *Moïse* de Michel-Ange, le *Jonas* de Raphaël, l'*Élie* de Lorenzetto, l'*Isaïe*, le *Daniel*, l'*Amos*, le *Jérémie*, l'*Ézéchiel*, le *Malachie*, le *David*, le *Zacharie*, le *Moïse*, le *Bileam*, sculptés par A. Sansovino et ses collaborateurs dans le sanctuaire de Lorette, les Prophètes placés dans les niches provisoires de la façade du dôme de Florence à l'occasion de l'entrée de Léon X, les Prophètes du tombeau de Gaston de Foix, puis d'innombrables bas-reliefs, retraçant les épisodes les plus significatifs de l'histoire du peuple d'Israël (par exemple, au « Santo » de Padoue, les bas-reliefs de Vellano et de Riccio).

Les Sibylles, si fréquentes dans la statuaire du XIV^e^ siècle (cathédrale de Florence, etc.) et dans la peinture du XV^e^, deviennent rares. On peut citer celles de Lorette, attribuées à G.-B. della Porta.

Si l'Ancien Testament compte un si grand nombre d'illustrateurs, à plus forte raison les sujets se rattachant au culte furent-ils l'objet d'une interprétation

assidue. Il n'était guère de sculpteur à Florence qui ne fît profession de fabriquer (c'est le terme), à l'instar des industriels modernes du quartier Saint-Sulpice, des images de dévotion, notamment des bustes ou des statuettes de saint Jean-Baptiste, le patron de la cité. Les bustes du Christ, les bas-reliefs de la Vierge avec l'Enfant Jésus, en « gesso duro », c'est-à-dire en stuc, généralement colorié, rentraient dans la même catégorie de productions[1].

Mais élevons-nous d'un degré et considérons les œuvres monumentales.

Voici tout d'abord de nombreuses représentations de saint Jean-Baptiste : statue de Benedetto da Majano, buste anonyme du Musée de South Kensington, statues de Michel-Ange, d'A. Sansovino, de Rustici, statue de la chapelle Zeno, dans la basilique de Saint-Marc à Venise, etc. Le précurseur y parait tantôt jeune et inspiré, tantôt vieux et décharné, la barbe en désordre, incarnation frappante de l'ascétisme.

Énumérer les statues élevées à la Vierge, au Christ, aux Apôtres (dôme de Florence; autel des Piccolomini, au dôme de Sienne, attribué à Michel-Ange; statues en argent doré enlevées par le pape Alexandre VI au cardinal Ascanio Sforza; statues de Camelio à Venise, etc.) serait une entreprise chimérique. L'Age d'Or y épuisa la gamme des sentiments, s'attachant tour à tour à la grandeur, à la noblesse, au pathétique, à la suavité.

Chez Michel-Ange, la glorification de la Vierge et de l'Enfant Jésus ne joue qu'un rôle accessoire : le grand artiste et le grand penseur florentin se sentait plus porté par son tour d'esprit et par les prédications de Savonarole à l'interprétation des scènes de l'Ancien Testament ou encore des scènes de l'Apocalypse qu'à ces fraîches et gracieuses idylles dont Marie et son fils fournissaient alors le trop commode prétexte. Tout au plus, dans un œuvre aussi colossal, compte-t-on quelque sept ou huit Madones, entre statues, bas-reliefs et peintures.

On a reproché entre autres à Michel-Ange d'avoir fait la Vierge trop jeune dans la fameuse *Pietà* de Saint-Pierre de Rome : il s'en est défendu par des arguments subtils plus dignes d'un théologien que d'un artiste. La vérité est qu'il n'a pas assez accentué le contraste entre les deux figures et que son prédécesseur Donatello se trouvait bien plus dans la vraisemblance historique lorsqu'il donnait à la Vierge les traits d'une femme âgée. Michel-Ange affecta d'ailleurs toute sa vie une indépendance absolue vis-à-vis de la tradition iconographique. Familiarisé, comme il l'était, avec les Saintes Écritures, il voulut les interpréter à sa manière, et cette prétention, si elle lui permit de pénétrer souvent plus profondément que ses devanciers dans l'intelligence des textes sacrés, l'exposa parfois aussi à des erreurs, telle que l'est celle qu'il commit dans la *Pietà*.

Au fond, Michel-Ange, malgré l'ardeur de ses convictions, malgré l'éloquence avec laquelle il a su rendre la douleur de la Vierge pleurant son fils, ou

1. Robinson, *South Kensington Museum. Italian Sculpture*, p. 97, 98. Londres, 1862.

les angoisses des damnés dans l'Enfer, n'avait rien de l'esprit évangélique. Pour traduire les sentiments de résignation, de mansuétude, de sérénité, qui forment le fond des enseignements du Christ, il eût fallu une nature tendre et élégiaque, telle que Raphaël, ou, dans une certaine mesure, Léonard. Leur émule, avec ses emportements terribles et sa sombre poésie, est au contraire le prophète de ce Dieu de colère que célèbre l'Ancien Testament, le Jéhovah des Hébreux; puis, tout à coup, par un brusque revirement, l'artiste s'indigne contre cette divinité qui a fait notre race si misérable, et se prend d'admiration pour le courage de ceux qui ont l'audace de la braver, les *Anges rebelles*, *Prométhée*, et ces figures surhumaines du *Jour* et du *Crépuscule*, héritiers des Titans antiques. — Ses révoltes contre l'iconographie chrétienne, ce besoin de la refaire pour son compte, en supprimant les attributs consacrés par la vénération des fidèles, ne peignent pas moins fidèlement les conflits intimes de cette grande âme.

Outre les docteurs ou thaumaturges auxquels la chrétienté entière avait de la dévotion, saint Sébastien, saint Roch, saint Dominique, saint François d'Assise (bas-reliefs de B. da Majano sur la chaire de Santa Croce), saint Antoine de Padoue (dont on ne cesse, à Padoue, de ressasser les miracles au moyen de la sculpture ou de la peinture), etc., une série de saints d'une notoriété plus spéciale inspirèrent des statues ou des bas-reliefs : B. da Majano retraça l'histoire de saint Savin à Faenza, Civitale celle de saint Régulus à Lucques, Benedetto da Rovezzano celle de saint Jean Gualbert à Florence.

Si nous abordons le domaine de la SCULPTURE DE PORTRAIT MONUMENTALE, nous constatons la même hésitation que par le passé à élever des statues aux vivants. Les Républiques, encore assez nombreuses à cette époque, n'eussent consenti à aucun prix à ce qui leur eût semblé un acte d'adulation et comme un encouragement à la dictature. Un instant, à Pise, il fut question d'élever sur un des ponts de l'Arno l'effigie de Charles VIII, le libérateur de la cité. Mais l'idée mise en avant par un personnage intéressé, le général français d'Entragues, ne reçut même pas un commencement d'exécution[1]. Seuls les Papes firent ou laissèrent dresser leur effigie sur les places publiques : statue de Paul II à Pérouse, par Vellano, de Jules II à Bologne, par Michel-Ange, de Léon X au Capitole (cette statue, qui représente le pape assis, est due à un certain Amio; elle se distingue par sa rudesse[2]).

Vis-à-vis des morts au contraire, monarchies et États républicains prodiguent ces témoignages d'admiration. Les Sforza chargent Léonard de Vinci d'élever au fondateur de leur dynastie la statue colossale que l'on sait. Les Vénitiens marquent par des monuments similaires leur gratitude envers leurs généraux victorieux (statue équestre du Colleone, par Verrocchio et Leopardi;

1. Yriarte, *Matteo Civitali*, p. 89.
2. Gregorovius, *Storia della città di Roma*, t. VIII, p. 452.

statue équestre de Nic. Orsini, placée sur son tombeau à San Giovanni e Paolo[1], etc.). Et que de bustes ou de médaillons d'un caractère rétrospectif : celui de *Dante* à Ravenne, celui de *Giotto* au dôme de Florence!

Ces statues monumentales étaient plus ou moins idéalisées. Quant aux BUSTES, productions dans lesquelles le réalisme pouvait plus facilement se



Buste vénitien anonyme, en terre cuite. (Collection Davillier, au Musée du Louvre.)

donner carrière, non seulement ils perdent en caractère et en vigueur, ils diminuent également en nombre. La fin du XV[e] siècle compte encore un choix considérable de bustes d'une facture à la fois souple, précise et large : le *Mellini* et le *Filippo Strozzi* de Benedetto da Majano, le *Jeune Guerrier* de Pollajuolo, le buste vénitien anonyme qui est entré au Louvre avec la collection Davillier, l'*Alexandre VI* du Musée de Berlin (gravé p. 239), la *Béatrix d'Este*, de G. Cristoforo Romano, au Musée du Louvre, le *Charles VIII* en terre cuite du Musée National de Florence, le *Giovanni Almadiano* de Viterbe,

1. Visconti, *Histoire des Républiques italiennes*, t. XIV, p. 37.

protonotaire apostolique (1510), en terre cuite non coloriée, dans l'église San Giovanni dei Fiorentini, à Viterbe, un des rares portraits dus à un della Robbia, et qui révèle un faire un peu facile[1]; puis les bustes de *Pic de la Mirandole*, des *Gonzagues*, des *Bentivoglio*, etc., etc.[2] Mais dès le début du XVI[e] siècle quelle décadence et quel appauvrissement! Nous ne possédons pas un buste de Jules II et de Léon X, pour faire pendant aux merveilleux portraits peints par Raphaël. Michel-Ange ne tente guère qu'une seule fois de fixer la physionomie d'un de ses contemporains, dominé qu'il est par les types préconçus, par ce que Platon aurait appelé les réminiscences (voyez p. 147). Ses confrères, prenant exemple sur lui, ou dédaignent la reproduction de traits individuels, ou y apportent un parti pris excessif, qui fait de tout point contraste à la sincérité des Primitifs. L'habitude de conserver par le moulage les traits des défunts, cette habitude si répandue au temps de Verrocchio (voyez t. I, p. 503), se perd également. On ne note plus que de loin en loin l'exécution d'un masque funéraire. C'est ainsi que Silvio Cosini fut envoyé en toute hâte à Castel Nuovo della Garfagna, où Niccolò Capponi venait d'expirer, pour mouler le visage de ce citoyen, afin de le traduire ensuite en marbre[3].

La SCULPTURE FUNÉRAIRE tira forcément de sa mission même un regain de réalité et de saveur : les artistes, obligés de mettre en scène des épisodes de la vie de leurs héros et de les représenter en buste ou en pied, ne pouvaient se dispenser de certains traits ayant une couleur personnelle. C'est ainsi que Verrocchio représenta sur le tombeau de *Giovanna Tornabuoni* des épisodes qui touchent presque au genre[4].

La biographie des gens d'église ne se prêtait d'ordinaire que peu à une mise en scène brillante; mais il en allait autrement des guerriers : si le

1. Gravé dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 411 (article de M. Gentili).

2. Je ne fais pas entrer en ligne de compte le buste en terre cuite de *Laurent le Magnifique*, au Musée de Berlin, car ce morceau m'a toujours inspiré une grande défiance. Il ressemble furieusement à un pastiche moderne.

3. Je ne parle pas ici des masques à la façon antique, destinés à recouvrir presque entièrement la tête, et souvent garnis d'une chevelure, d'une barbe, de sourcils : ils supposaient forcément une certaine exagération et sortent en conséquence du domaine du réalisme. La fabrication de ces masques était une des spécialités de Ferrare et de Modène. Le sculpteur Guido Mazzoni y excellait dans sa jeunesse. Cf. ci-dessus p. 272 et l'*Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 6 (article de M. Venturi).

4. La sage-femme (Giovanna était morte en couches) apporte le nouveau-né à son père, qui joint les mains tout ému. Entre eux une vieille femme; à droite et à gauche, des spectateurs assez indifférents. — La *Mort de Giovanna Tornabuoni* est encore plus réaliste : Au centre, sur un lit assez rudimentaire, quoique les montants soient ornés de vases et de rinceaux (quel apropos!), la jeune femme, soutenue par deux suivantes, se redresse une dernière fois avant d'expirer. A droite, assise sur le sol, une servante tient l'enfant emmailloté. Tout à l'entour, des femmes se désolent, avec la mimique exagérée, mais non éloquente, propre aux Toscans, depuis Jean de Pise et Giotto jusqu'à Donatello. L'une appuie sur sa main sa tête dolente, une autre croise ses mains sur sa poitrine, d'autres s'arrachent les cheveux. Mais l'artiste a beau se battre les flancs, il ne trouve pas la note émue, vibrante, humaine, la note qui nous touche.

tombeau du général romain *L. Mancini* ne contient que des trophées, en revanche, dans celui de *Gaston de Foix*, le Bambaja et ses collaborateurs prirent plaisir à retracer la *Prise de Brescia*, le *Départ de Bologne*, la *Bataille de Ravenne*, les *Funérailles de Gaston*, etc.

Les idées de résignation ou de contrition font d'ailleurs de plus en plus place aux idées d'apothéose et de gloriole : pour les têtes de morts sculptées sur les tombeaux de *Bertini* à Lucques (1479), de *Pietro Soderini* à Florence, du comte *Giov. Mauruzzi* (1517) à l'Incoronata de Milan, etc., etc., que d'emblèmes de la vanité! Et tout d'abord le luxe de ces asiles suprêmes : le tombeau de l'évêque *Pandolfini*, qui devait être payé à Baccio da Montelupo[1] 2000 ducats d'or (100 000 francs environ), le tombeau de *Jules II*, pour lequel Michel-Ange devait recevoir 16 000 ducats (800 000 francs), etc.

Le comte de Caylus avait l'habitude de dire que l'on pouvait juger des mœurs d'une nation ou d'une génération rien que par l'examen des tombeaux qu'elle avait élevés. Cette loi se vérifie de point en point pour la Seconde Renaissance. Pénétrée du sentiment de sa valeur, en pleine possession enfin de tous les secrets de la science antique, la mort n'est à ses yeux qu'un moyen d'affirmer l'immortalité, je veux dire l'éternité des conquêtes du génie humain et aussi l'éternité des renommées.

Mais même dans ce domaine l'allégorie tend à l'emporter sur l'élément narratif. Les *Vertus théologales et cardinales*, les *Arts libéraux*, continuent à former l'ornement obligé des tombeaux de papes ou de prélats (tombeaux de Sixte IV et d'Innocent VIII, du cardinal Ascanio Sforza, du cardinal Zeno, etc.) : c'étaient formules toutes faites que l'on appliquait sans discernement à n'importe quel personnage, quelque chose de plus banal encore qu'une oraison funèbre. Michel-Ange mit dans ses figures, sinon un rapport plus direct, du moins une portée absolument transcendante.

Souvent aussi les réminiscences de l'antiquité étouffaient la spontanéité : tels sont, à Vérone, les ridicules travestissements du tombeau des *della Torre* par Andrea Riccio (p. 118). A Rome, le tombeau de la famille *Satri di Baronelli* (fin du XV[e] siècle, à Sant' Omobuono) reproduit quelque bas-relief antique : le père et la mère sont représentés à mi-corps, se donnant la main; le fils, placé derrière eux, les réunit en posant une main sur l'épaule de chacun. A Venise, on alla jusqu'à donner place à des divinités païennes, à *Hercule*, sur le tombeau du doge *P. Mocenigo*; à *Mars* et à *Neptune*, sur le tombeau de l'amiral *Pesaro*. Dans d'autres cas, l'antiquité fournissait des motifs d'ornementation vides de sens (il est vrai qu'en imitant le moyen âge l'on en serait arrivé à des résultats analogues) : tels sont, sur le tombeau du marquis *G. Pallavicini* (1511), à Corte Maggiore, les génies à cheval sur des béliers dont le corps se termine en rinceaux[2].

1. Gaye, *Carteggio*, t. III, p. 585.

2. Litta, *Famiglie celebri*; article PALLAVICINI. — A Florence, sur le piédestal du sarcophage

Tandis qu'en France, pendant tout le XVI^e siècle, nos rois sont représentés sous forme de cadavres hideux, en Italie c'est à peine encore si l'on ose représenter les défunts dans l'attitude du sommeil éternel. Les uns trônent et pontifient, comme Innocent VIII, Julien et Laurent de Médicis, l'amiral Benedetto Pesaro († 1503), qui est représenté debout, un étendard à la main (église des Frari à Venise); les autres, plus modestes, s'accoudent mollement, comme des philosophes prêts à discuter avec le visiteur sur les théories du divin Platon. Ce motif, qui finit par remplacer complètement les statues représentées immobiles, étendues sur le dos, les mains croisées, fait son apparition dans les dernières années du XV^e siècle (t. I, p. 572) : il relègue également dans l'ombre les dalles funéraires destinées à être foulées aux pieds.

Il y avait alors trop de fermeté dans les esprits pour que l'on confondît témérairement les catégories et que l'on donnât aux motifs familiers, tirés de la réalité, la même importance qu'aux scènes de l'histoire ou aux manifestations de l'esprit religieux. Ce que nous appelons aujourd'hui la SCULPTURE DE GENRE était réservé pour les statuettes ou pour les plaquettes de bronze, et encore cet âge si profondément idéaliste se plaisait-il à transporter les mille péripéties de la vie de tous les jours dans une atmosphère à part, à revêtir leurs acteurs du costume de l'antiquité (p. 130).

Dans un essai très ingénieux sur la sculpture de genre dans l'art florentin du XV^e siècle[1], M. Bode a montré que si les sculpteurs de la Renaissance abordaient parfois le genre (représentation des *Saisons*, des *Mois*, des *Métiers*, etc.), ils le faisaient invariablement sans la plus légère velléité de caricature ou de malice. Les groupes de la *Vierge et l'Enfant Jésus*, tel fut le motif dans lequel cette tendance, plus ou moins réaliste, s'affirma tout d'abord. Déjà dans les statues ou statuettes de Nino Pisano la mère jouait avec l'enfant, à qui elle montrait un oiseau ou offrait une pomme; quant à l'enfant, Nino le représentait exactement comme le fils du premier bourgeois venu. Plus tard, l'enfant s'émancipe; il rit et joue à son tour; bien plus, tandis que sa mère conserve une certaine dignité et comme le reflet de sa mission surnaturelle, l'enfant finit par devenir un simple « putto », c'est-à-dire une figure propre à se prêter docilement à toutes les expériences de la sculpture de genre. En effet, le « putto » (terme que l'on essayerait en vain de traduire

qui renferme les ossements de *Fr. Sassetti*, dans l'église de la Trinité, Giuliano da San Gallo sculpta une infinité de petites figures qui célèbrent des obsèques et qui sacrifient un agneau. — A Venise, le mausolée d'*A. Vendramini* (SS. Giovanni e Paolo) contient, à côté de *Satyres*, de *Centaures* et d'*Hippocampes*, les statuettes des *Vertus*, d'*Adam* et d'*Ève*, des *Guerriers*. — A Milan, sur le tombeau de *Gaston de Foix* figuraient des sujets moitié mythologiques, moitié allégoriques, des devises traduites en sculpture, *Apollon* et *Jupiter*, *Bucéphale*, etc. — On remarquera par contre la rareté de certaines scènes purement chrétiennes, telles que le *Jugement dernier* (tombeau des Giustiniani, église San Francesco delle Vigne à Venise).

1. *Annuaire des Musées de Berlin*, 1890, liv. II.

par les mots enfants, gamins ou génies) a pour spécialité de folâtrer, d'adorer la musique, de danser, parfois de s'enivrer (t. I, p. 399). Naturalisé dans l'art italien par la toute-puissance du génie de Donatello, le « putto » fut redevable à Verrocchio d'une nouvelle évolution : on sait avec quel laisser-aller charmant le maître de Léonard de Vinci modela l'*Enfant au dauphin* pour la fontaine de la villa de Careggi (aujourd'hui dans la cour du Palais Vieux) : son *Enfant à la trompette* (terre cuite de la collection de M. G. Dreyfus) ne montre pas moins d'ingéniosité. L'émule de Verrocchio, Antonio Pollajuolo, proscrivit au contraire le « putto » de ses compositions.



L'Enfant au Dauphin, par Verrocchio.
(Cour du Palais Vieux à Florence.)

Mais, même dans leurs excès, les sculpteurs, en vrais champions de l'abstraction et de l'idéalisme, s'abstinrent de pousser le réalisme aussi loin que les peintres contemporains et d'évoquer les scènes de la vie de la Vierge ou de la vie du Christ sous forme de scènes florentines du XV^e^ siècle, à la façon de D. Ghirlandajo. (Citons parmi les exceptions les bas-reliefs, véritablement trop familiers, de Civitale au dôme de Lucques, sur l'autel de saint Régulus.) C'est que la sculpture, en se privant du secours de la couleur, devenait un art moins accessible à la foule, et qu'elle se sentait ainsi tout naturellement portée vers un style plus conventionnel, plus héroïque, le vrai style historique.

Nous venons de caractériser les changements survenus dans les procédés d'une part, dans les idées de l'autre : il nous reste à rechercher quelle a été l'action exercée par ces innovations sur les sculptures considérées dans leur style. Attachons-nous d'abord aux deux grandes divisions de cet art, le bas-relief et la ronde bosse.

Les Primitifs avaient cultivé le bas-relief avec une prédilection bien marquée, comme si, se défiant de leurs forces, ils avaient voulu s'essayer dans le genre le plus facile. Désormais la ronde bosse domine, et une série de colosses, à commencer par le *David* de Michel-Ange, nous apprend quelles dimensions on se plut à lui donner. Les hommes ne suffisent plus à l'ambition de ces affranchis de la veille, il leur faut des géants.

Dans les BAS-RELIEFS, la donnée analytique et narrative, je veux dire la donnée propre aux Romains de la décadence, l'emporte sur les principes de synthèse chers aux Grecs. Au lieu de concentrer l'action en un petit nombre de personnages, on recherche non seulement la multiplicité des figures, mais encore la multiplicité des plans. L'imitation des sarcophages romains de la décadence et plus encore l'influence de Ghiberti provoquèrent dans cette direction les plus fâcheux abus, chez Vellano, Riccio, Pollajuolo, Andrea Sansovino et bien d'autres. Le sculpteur napolitain Giovanni Merliano de Nole, dans le tombeau du vice-roi *don Pedro de Tolède* (église de San Giacomo de' Spagnuoli à Naples), nous montre le défunt qui galope à la tête de son armée, sur un lourd cheval de guerre, des fantassins et des cavaliers qui montent et qui descendent les collines, qui entrent dans les villes assiégées, tandis que des navires débarquent au port, etc., etc. [1].

Seul Michel-Ange réussit à exprimer à l'aide de deux ou trois personnages les sentiments les plus complexes; c'est qu'il sacrifiait sans hésiter tous les accessoires, fonds d'architecture aussi bien que paysages. Je m'empresse d'ajouter qu'il n'aborda qu'exceptionnellement la sculpture en bas-relief. Peut-être professait-il pour elle le même dédain que pour la peinture à l'huile. Il est bien vrai que pour les tombeaux des Médicis, aussi bien que pour celui de Jules II, le contrat stipulait l'adjonction de bas-reliefs aux sculptures en ronde bosse. Mais Michel-Ange, de même qu'il n'aimait à travailler que le marbre (bien différent en cela de Donatello, qui s'attaqua aux matières les plus diverses), de même il ne se plaisait que dans l'exécution de statues proprement dites; ses bas-reliefs ne furent pas même commencés.

A part quelques tentatives plus ou moins contestables, comme celle de Civitale, qui s'évertuait à détacher ses figures du fond en les évidant par derrière, la tendance générale est d'arrondir le modelé autant que possible; les reliefs aplatis, dans le genre des « stiacciati » de Donatello (t. I, p. 522), se font

1. Perkins, *Lorenzo Ghiberti*, p. 112.

rares; les bas-reliefs à arêtes tranchantes, tels que les *Batailles* sculptées sur le tombeau de *Gaston de Foix* ou sur le tombeau de *Bernabo Visconti*, à la Chartreuse de Pavie, forment aussi l'exception. On s'efforce d'ailleurs d'éviter les saillies ou les creux excessifs ( défaut si sensible dans les bas-reliefs du *Persée* de Benvenuto Cellini) et de rythmer savamment les masses.

La Ronde bosse réclamait, je le répète, infiniment plus de perfectionnements que le bas-relief. Il s'agissait tout d'abord d'apprendre à poser une figure avec naturel et assurance, art inconnu à la plupart des Primitifs, Donatello, Jacopo della Quercia, Bernardo Rossellino et peut-être encore un ou deux autres exceptés. Ce premier résultat fut obtenu grâce aux progrès des études anatomiques, grâce surtout au génie de Michel-Ange (p. 163).

L'interprétation du nu gagna en profondeur et en sûreté. Les Primitifs ne l'avaient abordée qu'exceptionnellement (*David* de Donatello, « *Putti* » de Donatello, de Desiderio da Settignano, *Adam* et *Ève* d'Antonio Riccio ou Bregno). Les représentants de l'Age d'Or tombèrent dans l'excès opposé : à l'étude saine et normale du corps humain, telle que l'avaient entendue les sculpteurs grecs, Verrocchio, Pollajuolo, Michel-Ange et leurs disciples substituèrent la solution de problèmes d'anatomie, véritables tours de force relevant de l'ordre scientifique plutôt que de l'ordre artistique. Pour faire étalage de leur science, ils défigurèrent — ce sont les expressions de Perkins — la nature en exagérant les ressorts qui la font mouvoir. Un progrès n'en resta pas moins acquis : l'art de poser les figures avec aisance, de donner aux draperies un tour libre, de provoquer des contrastes dramatiques en mettant en saillie telle ou telle partie du corps. Les quelques bonnes statues de cette période ont plus d'assiette, et en même temps plus de fermeté et de mouvement que celles des Primitifs.

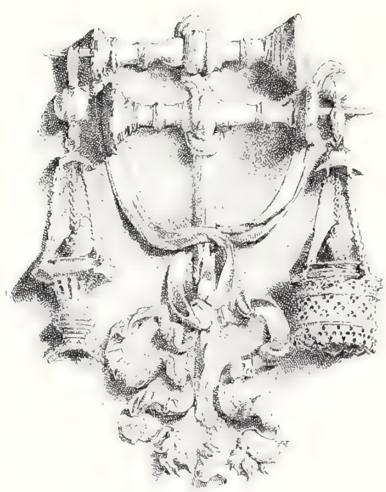
Ce triomphe sur la forme si longtemps rebelle, Michel-Ange en usa et en abusa : nul artiste n'a montré le corps humain dans des attitudes plus variées ni plus extraordinaires; nul ne s'est essayé dans des effets de raccourci plus hardis. « Seul depuis les Grecs, dit M. Taine, il a su tout ce que valent des membres. Pour lui comme pour eux, le corps vit par lui-même et n'est pas subordonné à la tête. » La possession souveraine de la structure anatomique et du jeu des muscles, il la fait éclater dans des statues colossales aussi bien que dans des dessins jetés rapidement sur le papier et où, en quelques coups de crayon, il indique, avec une netteté admirable, la structure et le mouvement de la machine animale. Et cependant que ces attitudes sont sculpturales, quelles magnifiques cambrures, quelle fierté, quel héroïsme dans ce peuple de Titans qui semble éternellement prêt à défier l'Olympe et à recommencer la bataille des dieux!

D'autre part, malgré tout leur mérite, les Primitifs, sans en exclure le grand

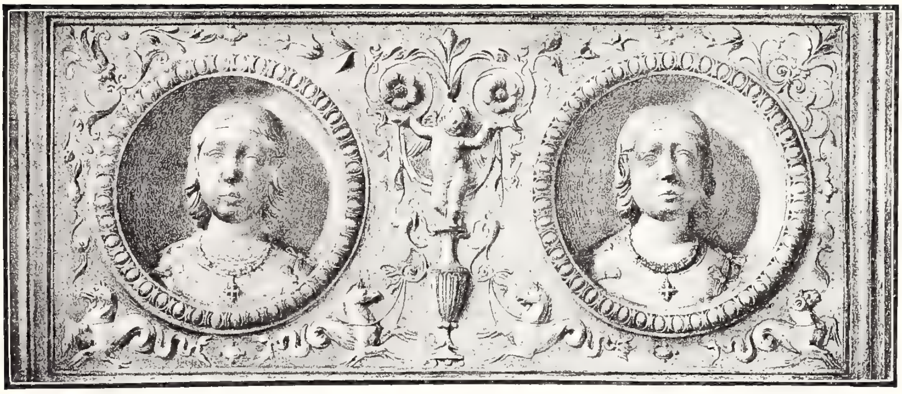
1. *Voyage en Italie*, t. II, p. 224.

Donatello, ignoraient, ou peu s'en faut, le secret de grouper des figures en ronde bosse, d'en marier harmonieusement les lignes, d'établir entre elles un rapport vivant, éloquent (t. I, p. 500). Une série de maîtres s'appliquèrent à combler cette lacune : Verrocchio, dans l'*Incrédulité de saint Thomas*, Sansovino, dans le *Baptême du Christ* et dans la *Sainte Anne* (église de Sant' Agostino, à Rome), Rustici, dans la *Prédication de saint Jean-Baptiste*, Fra Paolino, dans la *Visitation*, triomphèrent des dernières difficultés. Quant à Michel-Ange, emporté par sa passion pour le mouvement et la couleur, peut-être ne mit-il pas assez d'harmonie dans ses groupes, à commencer par la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome; les lignes en sont souvent heurtées, comme le sont d'ailleurs chez lui les draperies : de même qu'il appliquait à la peinture les règles de la statuaire (on sait quel arsenal inépuisable les sculpteurs ont trouvé depuis bientôt quatre siècles dans les fresques de la chapelle Sixtine), de même il introduisit dans la statuaire des effets propres à la peinture. Il rendit la sculpture picturale et la peinture sculpturale.

Disons à sa décharge que Verrocchio l'avait précédé dans cette voie : le premier il s'était attaché au pittoresque, rompant ainsi avec la tradition de l'École florentine. Sauf dans le *David* et le *Colleone*, la silhouette est aussi peu accusée que possible chez lui. Mais que de vie latente! Comme il a cherché, dans les draperies, à se rapprocher de la réalité! On croirait parfois qu'il a poursuivi dans la statuaire des effets de clair-obscur.



Ornement tiré de la Chartreuse de Pavie.



Fragment du tombeau de Béatrix et de Lavinia Ponzetti (1505).
(Église « Santa Maria della Pace » à Rome.

# CHAPITRE II

LES SCULPTEURS TOSCANS. — LES DERNIERS ÉLÈVES DE DONATELLO ET LES DERNIERS DELLA ROBBIA. — LES ÉCLECTIQUES : BENEDETTO DA MAJANO, CIVITALE, ANDREA SANSOVINO. — LES NOVATEURS : VERROCCHIO, POLLAJUOLO. — LÉONARD DE VINCI.

Pendant tout l'Age d'Or et même jusqu'à l'extrême limite de la Renaissance, la statuaire, j'entends la grande sculpture d'histoire, bien différente de l'architecture, resta l'apanage de l'École florentine. Les noms de Verrocchio, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, pour ne point parler des *dî minores* — Pollajuolo, Benedetto da Majano, les deux Sansovino, Ferrucci, Lorenzetto, etc. — n'ont eu de contrepoids dans aucune autre région. Cette suprématie tient-elle à des lois historiques ou simplement à l'apparition, sur les bords de l'Arno, de quelques hommes de génie, ce facteur puissant entre tous et qu'il faut toujours faire figurer en première ligne dans l'histoire des arts? Telle est la question à laquelle je vais essayer de répondre.

La sculpture exige une initiation toute particulière. Les autres Écoles italiennes n'avaient pas une culture d'art assez haute, ni assez de connaissances positives (anatomie, proportions, etc.) pour aborder cet art avec succès au

moment précis où l'inspiration conservait encore de la fraîcheur et de la vivacité chez elles : plus tard, lorsque la science vint, la conjonction des astres avait cessé d'être favorable; l'inspiration avait disparu.

Il en résulta que la sculpture italienne de l'Age d'Or se présente avec les défauts et les qualités inhérents à l'École florentine : ses défauts, à savoir la prédominance de certains éléments accessoires, tels que les tours de force de la technique; parfois trop d'esprit et de prétention; ses qualités, c'est-à-dire avant tout la puissance du sentiment dramatique. Quant à des qualités telles que l'ingénuité, la suavité, la morbidesse, elles ne comptèrent bientôt plus de représentant à Florence.

La pure tradition de Donatello est représentée par son élève le Florentin Bertoldo di Giovanni (né vers 1420, mort en 1491), l'auteur de la médaille de Mahomet II, du *Combat mythologique*, bas-relief en bronze conservé au Musée national de Florence, du *Bellérophon arrêtant Pégase emporté*, groupe en bronze conservé au Musée de Vienne[1], de cinq plaquettes (la *Pietà*, la *Mise au tombeau*, *Saint Sébastien*, *Saint Jean-Baptiste*, un *Triomphe*) décrites par M. Molinier, et (d'après l'affirmation d'Eugène Piot) d'un grand bas-relief de la collection G. Dreyfus : *Saint Jérôme dans le désert*.

Bertoldo, connu surtout pour avoir présidé, comme conservateur et probablement aussi comme restaurateur, au musée d'antiques formé par les Médicis (p. 104), était un assez facétieux personnage, si l'on en juge par la lettre qu'il adressa, en 1479, à son patron et ami Laurent le Magnifique; cette petite pièce détone singulièrement par son ton enjoué au milieu des jérémiades habituelles de ses confrères. Bertoldo y raconte qu'il a jeté au vent ciseaux, équerres, cire, architecture, perspective, pour ne plus se livrer qu'au noble art de la cuisine; il annonce qu'il a composé un traité culinaire, et fait venir l'eau à la bouche par la description des miracles qu'il sait accomplir. « Par le temps qui court, ajoute-t-il, je n'aurais pas fait deux gélatines que déjà le comte Girolamo m'aurait nommé prieur de Pise », etc.[2].

L'artiste, en Bertoldo, avait infiniment moins d'esprit. Talent sec et maniéré, il n'a fait qu'accentuer les défauts de la manière de Donatello, en s'appliquant, plus encore que le maître, à remplir ses compositions de motifs empruntés à la sculpture antique. Son *Bellérophon*, par contre, malgré une certaine allure, a quelque chose d'anguleux et de heurté qui sent trop le Primitif.

Bertoldo, quoi qu'en ait dit un érudit d'outre-Rhin, a eu la part principale aux ambons de bronze de l'église Saint-Laurent de Florence : il y a introduit

1. Bibl. : *Les Précurseurs de la Renaissance.* — Courajod : *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1883, p. 148, 268; *Gazette archéologique*, 1888. — Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance : Niccolò Spinelli*, etc. — Tschudi : *Allg. Künstler-Lexikon* de Meyer. — Frimmel : *Annuaire des Musées de Vienne*, t. V, p. 90 et suiv. — Semrau, *Donatello's Kanzeln in San Lorenzo*. Breslau (1889).

2. Gualandi, *Nuova Raccolta di Lettere*, t. I, p. 14-16.

très certainement cette incohérence qu'il serait inique de mettre au compte de Donatello, même octogénaire. On lui a fait honneur, dans les derniers temps, de la *Descente de croix*, bronze du Musée national de Florence, attribué parfois à Pollajuolo (gravé ci-dessus, p. 160), et du *Triomphe de Silène*, en bronze également (même collection). Mais ces attributions attendent leur confirmation [1].

En 1483, Bertoldo se trouvait à Padoue, où l'œuvre de la basilique de Sant' Antonio lui avait commandé deux bas-reliefs, *Pharaon noyé dans la mer Rouge* et *Jonas*. Son essai, n'ayant pas plu (« corrisposto »), fut refusé [2].

Bertoldo, à son tour, eut pour élève Adriano Fiorentino ou Adriano di Giovanni de' Maestei, sur lequel les recherches récentes de MM. Courajod et de Fabriczy sont venues jeter une si vive lumière [3]. L'œuvre de ce maître, qui passa une partie de son existence en Allemagne et que nous retrouverons au moment où nous étudierons l'histoire de l'art dans ce pays, est peu connu jusqu'ici. On sait seulement qu'il fondit le groupe du *Bellérophon*, modelé par Bertoldo. Une statuette de *Vénus* (de 40 centimètres de haut) a été récemment acquise par M. Foulc (signée « Hadrianus me f. »); la déesse, nue, debout, le bras droit retombant, le bras gauche levé pour arranger sa chevelure, se distingue par un mélange de grâce et de réalisme. Un autre ouvrage d'Adriano, un buste de *Frédéric le Sage*, duc de Saxe (1498), est conservé au Musée des Antiques de Dresde.

N'eussent été les exigences de la chronologie, il eût été rationnel de faire tenir l'histoire de la dynastie entière des della Robbia dans notre premier volume : même ceux d'entre eux qui ont vécu au XVI[e] siècle sont en effet des Primitifs, des Primitifs par leur technique désormais surannée, des Primitifs par leur style [4].

Luca, comme on l'a vu, était mort sans enfants : ce fut son neveu Andrea (1435-1525) qui recueillit son héritage artistique.

Andrea ne chercha ni à perfectionner ni à développer les procédés techniques que lui avait légués son oncle (il n'employait dans ses compositions que le bleu et le blanc, réservant les émaux polychromes pour les encadrements et les bordures). Néanmoins les productions de son atelier revêtirent un caractère sensiblement différent de celui que leur avait imprimé Luca : le souci de la décoration y occupa une place prépondérante et l'on y multiplia les éléments

1. Tschudi, *Donatello e la critica*, p. 28-29.

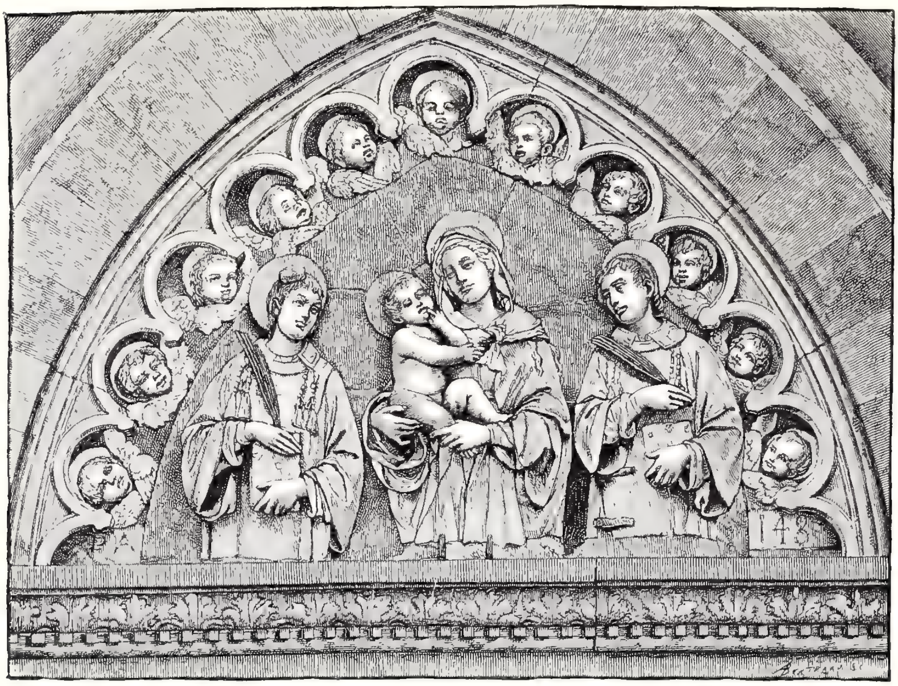
2. Gonzati, *la Basilica di S. Antonio di Padova*, t. I, p. XC.

3. Bibl. : De Fabriczy : *le Courrier de l'Art*, 1885, p. 412-413. — *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XX, p. 146. — L. Courajod : *Bulletin de la Société des Antiquaires*, 1886, p. 262. — Bode : *Annuaire des Musées de Berlin*, t. V, p. 59. — De Champeaux, *Dictionnaire des Fondeurs*.

4. Bibl. : Cavallucci et Molinier, *les della Robbia*. Paris, Librairie de l'Art, 1884. — Bode, *die Künstler-Familie della Robbia*.

décoratifs — frises, médaillons, anges tenant des candélabres, fontaines, etc., — en même temps que l'on abandonnait de plus en plus le style de la grande statuaire, la recherche des problèmes transcendants, si chers au vieux Luca, pour s'attacher à des compositions élégantes mais faciles. Artiste délicat, parfois un peu mièvre, Andrea n'atteignit jamais à la gravité ou à la grandeur qui caractérisait le style de son oncle.

L'œuvre d'Andrea compte comme morceaux principaux la décoration de



La Vierge entre saint Laurent et saint Étienne, par Andrea della Robbia.
(Dôme de Prato.)

la loge de San Paolo à Florence, les médaillons de la façade de l'hôpital des Innocents, avec ses délicieux enfants emmaillotés, la décoration d'Or San Michele, avec ses génies d'une souveraine distinction, une longue série de bas-reliefs exécutés pour les églises d'Arezzo, de Prato, de Pistoja, de Sienne, etc.

L'émail blanc, quelque léger qu'il fût, empâtait les traits et leur faisait perdre de la finesse. Aussi Andrea, lorsqu'il voulait traiter avec plus de soin les visages de certains personnages, se gardait-il de les recouvrir d'émail : il l'a prouvé dans le *Saint François* et le *Saint Dominique* de la « Loggia di San Paolo » à Florence[1].

Andrea ne travailla que rarement le marbre : une de ses productions en

1. Cavallucci et Molinier, *les della Robbia*, p. 79.

ce genre est un bas-relief, à la fois un peu mou et un peu lourd, une *Pietà*, dans l'église Sainte-Marie des Grâces, près d'Arezzo.

Cinq au moins parmi les sept fils d'Andrea della Robbia l'assistèrent dans



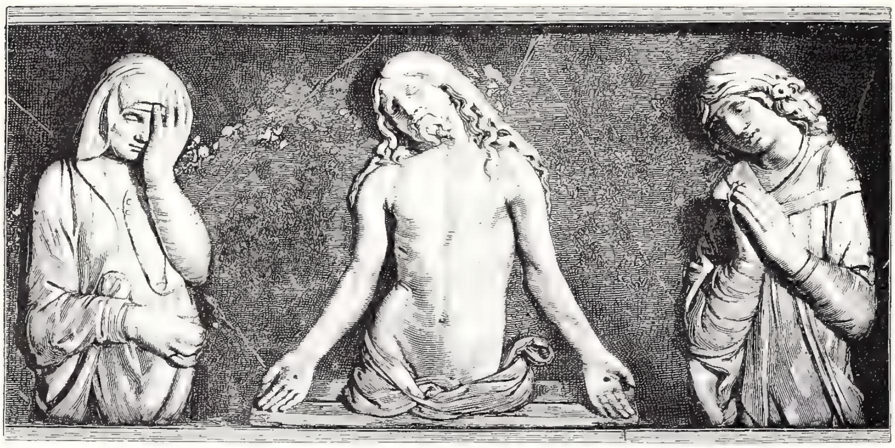
Enfant emmailloté, par Andrea della Robbia. (Hospice des « Innocenti » à Florence.)

ses travaux et continuèrent son œuvre, de même qu'il avait continué celui de son oncle; ils se distinguaient en outre par leurs convictions religieuses et par leur attachement à la doctrine de Savonarole (deux d'entre eux revêtirent l'habit de Saint-Dominique). Ces fils étaient, dans l'ordre de leur naissance, Marco (né en 1468, entré dans l'ordre de Saint-Dominique), Giovanni (né en 1469, mort vers 1529), Paolo (né en 1470, entré dans l'ordre de Saint-Domi-

nique), Luca le jeune (né en 1475), Girolamo (1488-1566). On ignore la date de la naissance d'un autre fils, Fra Mattia della Robbia[1], dont l'existence vient d'être révélée par M. Gnoli, et qui travaillait en 1525 à Rome.

Luca della Robbia le jeune, qui semble s'être consacré plus spécialement à la peinture en majoliques, travailla pendant quelque temps à Rome, puis en France, où l'avait appelé son frère Girolamo. Nous le retrouverons, ainsi que ce dernier, quand nous étudierons l'histoire de la Renaissance dans notre pays.

Deux autres frères, Paolo et Marco, étant entrés dans les ordres, ce fut surtout Giovanni qui devint en Toscane le champion de la dynastie des della Robbia. Sa carrière, d'après MM. Cavallucci et Molinier, peut se diviser en deux parties



La Pietà, sculpture en marbre, par Andrea della Robbia.
(Église « Santa Maria della Grazie » près d'Arezzo.)

bien distinctes (je rappelle que, né en 1469, il mourut vers 1529) : dans la première, il est complètement sous l'influence de son père ; il l'imite à tel point et avec tant de bonheur — ce sont MM. Cavallucci et Molinier qui le déclarent — que l'on ne peut distinguer leurs travaux que les documents d'archives à la main ; c'est l'époque de la belle fontaine de la sacristie de Santa Maria Novella (1497). « Dans la seconde, il rompt presque complètement avec les traditions de simplicité de sa famille ; il vole de ses propres ailes et montre un talent fort inégal ; ses compositions deviennent confuses, froides, et la polychromie qu'il prodigue ne peut parvenir à les animer ; c'est l'époque du grand tabernacle qu'on voit à Florence dans la Via Nazionale, du grand tabernacle exposé au Bargello. L'architecture exquise qui encadrait généralement les bas-reliefs de Luca et surtout d'Andrea ne trouve pas grâce devant Giovanni, il la juge sans doute monotone et, dans sa haine de la ligne droite, il se plaît à l'enrichir des ornements les plus bizarres. Mais, en dépit de tous ses efforts, l'éducation qu'il

1. Gnoli : *Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 82.
2. *Les della Robbia*, p. 124-126.

doit à son père a laissé des traces si profondes en lui, qu'il ne peut se soustraire à son influence. »

La frise et les médaillons de l'hôpital (« il Ceppo ») de Pistoja, les *Sept Œuvres de Miséricorde*, comprenant une centaine de figures, petite nature, et mesurant une quarantaine de mètres de long, non compris l'*Annonciation*, la *Visitation*, l'*Assomption*, etc., forment le chant du cygne des della Robbia. Mais que nous sommes loin des principes du vieux Luca, ce styliste sévère! Le réalisme y a pris la place de l'idéal; les types et les costumes du XVIe siècle, la place des types et des costumes de convention en honneur si longtemps dans cette famille austère. On a beaucoup discuté dans les dernières années sur l'auteur de cette composition considérable, où la sculpture allégorique



Les Œuvres de Miséricorde. (Donner à boire à ceux qui ont soif.)
Attribué à Giovanni della Robbia. (Hôpital « del Ceppo » à Pistoja.)

coudoie parfois la sculpture de genre : MM. Cavallucci et Molinier, dont l'opinion est d'un si grand poids en pareille matière, se prononcent en faveur de Giovanni della Robbia, peut-être assisté de Santi Buglioni et d'autres artistes.

Parmi les sculpteurs qui s'inspirèrent plus ou moins librement des della Robbia[1], rappelons les noms de Benedetto Buglioni (1461-1521), l'auteur de la *Vierge* exécutée pour l'hospice du Ceppo de Pistoja, et de son élève Santi, surnommé Buglioni (1494-1576). Un élève de Fra Bartolommeo della Porta, Fra Paolino de Pistoja, passe pour être l'auteur du superbe groupe de la *Visitation*, dans l'église San Giovanni Fuorcivitas à Pistoja.

Quelques efforts que les derniers héritiers de Luca della Robbia tentassent pour rajeunir leur art, celui-ci, en Italie du moins, ne survécut guère à la ruine de la sculpture polychrome. Proscrit des villes, il trouva pendant un temps

1. Il ne faut pas perdre de vue cette circonstance que les della Robbia consentaient parfois à émailler les sculptures en terre de leurs amis ou confrères. Ils rendirent notamment ce service à Andrea Sansovino pour une *Assomption*, à Rustici pour un *Christ apparaissant à Madeleine*, etc.

encore un asile dans les campagnes, chez les pauvres et les simples, aux yeux desquels ces couleurs vitrifiées relevaient le prestige des Madones au regard timidement baissé, des saints marchant avec résignation au supplice.

A côté des della Robbia, travaillait un groupe d'artistes que l'on peut qualifier d'Éclectiques, maîtres honnêtes, laborieux, distingués, mais sans parti pris et sans fougue. Benedetto da Majano, Civitale ou Civitali, Andrea Sansovino, tels sont les noms des plus célèbres dans cette phalange, somme toute si sympathique, et dont l'expansion a été brusquement arrêtée par l'apparition de Michel-Ange.

Perkins range Benedetto da Majano et Civitale parmi les disciples de Luca della Robbia, en compagnie de Rossellino et de Mino da Fiesole. La recherche du fini qui caractérise ces maîtres fait toutefois contraste avec le style si large du vieux Luca. Il serait plus juste de dire qu'ils se sont inspirés de Ghiberti autant que du fondateur de la dynastie des della Robbia, et que de ces éléments divers ils ont formé une agglomération qui a sa saveur particulière. Si leur amour du détail rappelle Ghiberti et leur sécheresse Donatello dans ses moins bonnes productions, la pureté de leurs contours semble en effet procéder de Luca. En ce qui concerne spécialement Benedetto da Majano, M. Bode le rapproche d'Antonio Rossellino : il révèle, dit-il, la même richesse de fantaisie, le même sentiment de beauté, la même « maestria » dans le travail du marbre, mais ses figures sont plus pleines, leur expression a quelque chose de plus recueilli et de plus rêveur.

La biographie de Benedetto da Majano est déjà connue du lecteur : nous l'avons esquissée en étudiant les ouvrages d'architecture exécutés par le maître. Il nous reste à étudier ici son rôle comme sculpteur [1].

Benedetto déploya de bonne heure une grande activité, sculptant à la fois des statues, des bustes, des chaires, des retables, des tabernacles, des tombeaux; il compta pour tributaires non seulement la Toscane entière (Florence, San Gimignano, Sienne, etc.), mais encore l'Ombrie, les Marches et jusqu'au royaume de Naples.

D'après M. Bode, le tombeau de *Saint Savin*, dans la cathédrale de Faenza, serait un des premiers ouvrages du maître (il aurait été exécuté en 1471-1472, et non en 1493, comme le rapporte Perkins). Ce monument se compose d'un sarcophage à couvercle triangulaire, placé dans une niche circulaire et reposant sur quatre consoles qui répondent aux huit pilastres — accolés deux à deux — à l'aide desquels l'artiste a divisé la face du sarcophage en trois compartiments. Les niches pratiquées dans les extrémités du sarcophage

1. Bibl. : Bode, dans *Kunst und Künstler* de Dohme, et dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1887, p. 149-162. — Gianuizzi : *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 176-181. — Le testament de Benedetto a été publié dans le *Carteggio* de Gaye (t. I, p. 270); l'inventaire de son mobilier dans *la Parrocchia di S. Martino a Mensola*. Florence, 1875.

contiennent des statuettes. Quant aux compartiments de la face antérieure, ils sont décorés de six bas-reliefs, un peu veules, dont l'un nous montre saint



La Visitation, attribuée à Fra Paolino. (Eglise San Giovanni Fuorcivitas à Pistoja.)

Savin renversant une statue de Cupidon, debout sur un trépied, tenant d'une main une pomme, et appuyant l'autre sur la hanche dans une attitude charmante.

Par contre, la fontaine de la sacristie du sanctuaire de Lorette, que M. Bode

considère comme un ouvrage de la jeunesse de Benedetto, n'a pu prendre naissance, d'après M. Gianuizzi, qu'entre les années 1484 et 1487. Signalons encore dans cette sacristie deux *Évangélistes*, en terre cuite émaillée, placés dans les lunettes des portes (les deux autres sont des surmoulages modernes des précédents).

Au tombeau de saint Savin (si la date assignée à ce monument par M. Bode est exacte) fait suite le buste de *Pietro Mellini*, (1474, et non 1494, comme le rapporte Perkins), le Mécène qui commanda la chaire de Santa Croce (Musée national de Florence). C'est une tête de vieillard très fouillée, d'une expression assez maussade, avec d'immenses oreilles parcheminées.

A San Gimignano, Benedetto exécuta un certain nombre de sculptures, soit pour le dôme (autel de Santa Fina, chapelle de San Gimignano, ciborium, buste de *Pietro Onofrio*; 1493), soit pour l'église Saint-Augustin (autel de San Bartolo, 1494). Les figures, un peu épaisses, un peu empêtrées (surtout les anges), font penser à un diamant incomplètement taillé. Par le manque de netteté des lignes, Benedetto se sépare ici complètement de Matteo Civitale, avec les productions duquel (la *Foi*, par exemple) il offre parfois certains points de contact; son indécision tranche avec la froideur, la sécheresse et la dureté propres au maître lucquois.

A Sienne, notre artiste enrichit l'église San Domenico d'un beau ciborium, œuvre moitié architecturale, moitié sculpturale, d'un dessin très châtié et très savoureux, avec les festons, les banderoles, les griffes de lion, les oves et les imbrications obligatoires.

A Pérouse, la statue — en terre cuite dorée — de la *Justice*, placée en 1493 au Cambio, est également l'œuvre de Benedetto[1].

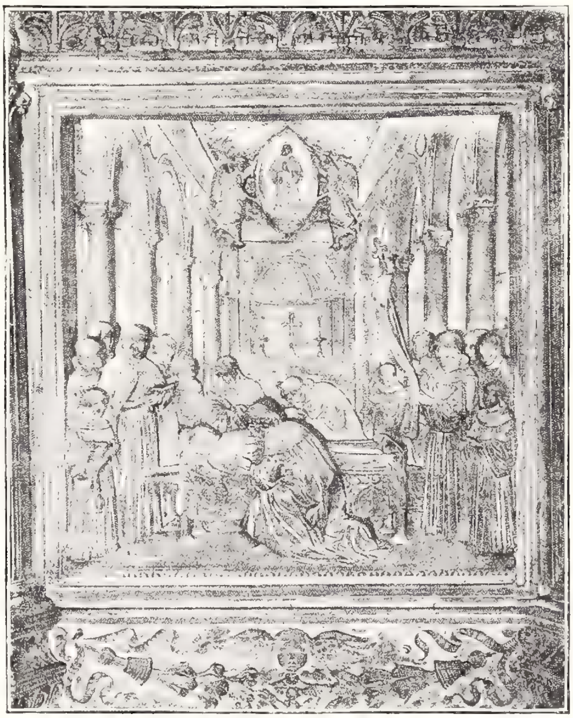
En 1480, Benedetto, assisté de ses deux frères Giuliano et Giovanni, enrichit la petite église de la « Madonna dell' Olivo », près de Prato, d'un monument de sa piété et de son talent : il lui fit don d'une statue de la *Vierge avec l'Enfant*, en terre cuite non coloriée, et d'un bas-relief avec trois figures à mi-corps, en marbre blanc appliqué contre une pierre d'un vert foncé, représentant une *Pietà*. Ce dernier ouvrage, qui nous montre des types archaïques, souffreteux, absolument incompatibles avec la manière de Benedetto, doit être mis au compte de ses frères.

Au Palais Vieux de Florence, Benedetto sculpta (antérieurement à l'année 1481), en collaboration avec son frère Giuliano, la porte de la salle dite de l'Horloge et la statue en marbre de *Saint Jean-Baptiste jeune*, aujourd'hui au Musée national de Florence. Je refuse formellement pour ma part de m'associer à l'admiration qu'excite cette statue. C'est une œuvre doucereuse et maniérée, qui ne saurait se mesurer en aucune façon avec les œuvres analogues de Donatello. Le jeune anachorète a l'air de chanter sa romance. Quant aux

1. Schmarsow : *Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 387-388.

bas-reliefs de la porte, — entre autres la *Trinité*, (représentée par trois têtes, dont l'une de face, les deux autres de profil), — ils nous offrent des types qui ne sont pas exempts de brutalité et de laideur, semblables en ceci à certains types de Mino de Fiesole.

Dans les *Scènes de la vie de saint François d'Assise*, sculptées en bas-relief sur la chaire de l'église Santa Croce à Florence (date inconnue; l'ouvrage fut exécuté aux frais de Pietro Mellini), Benedetto a créé quelques jolis tableaux, habilement agencés, d'une composition sobre et claire. Des motifs d'architecture encadrent harmonieusement les scènes (on remarque entre autres la reproduction du Colisée de Rome et celle d'une colonne triomphale), sauf dans le *Saint François recevant les stigmates*, où le fond se compose d'un paysage, d'ailleurs moins accentué que les paysages correspondants de Ghiberti. Assurément, il ne faut demander à notre artiste ni passion, ni fougue, ni grandeur; son *Saint François traversant un bûcher* (ce bûcher est microscopique, ce qui ôte au miracle toute sa portée) n'égale à aucun degré la composition analogue peinte par Giotto dans la même église. Mais dans les scènes calmes et recueillies, telles que la *Mort de Saint François*, Benedetto sait intéresser et toucher. Notre gravure reproduit cette composition si bien pondérée et rythmée. Il faut également accorder une mention très honorable au *Massacre des Franciscains en Afrique*. Un bourreau — nu à l'exception des reins et de l'épaule droite, que ceint une écharpe — tranche la tête d'un vieillard prosterné devant lui. A droite, le sultan qui ordonne le supplice; à gauche, des Franciscains debout ou agenouillés; au fond, un escalier et une balustrade, avec deux jeunes gens, l'un assis sur les marches, l'autre sur la balustrade, motif qui rappelle vaguement les bas-reliefs de Donatello à Padoue.



La Mort de saint François, par Benedetto da Majano.
(Chaire de Santa Croce.)

En résumé, dans ces bas-reliefs Benedetto a fait preuve d'un véritable talent

de composition. Que lui a-t-il manqué pour s'élever au caractère ou à l'élégance? Du parti pris, de la conviction, une manière de voir qui affirmât hautement sa personnalité, son système, si l'on veut; des contrastes plus tranchés et surtout ce souci de la forme creusée, caressée, ce souci du style dans les petites choses, qui avait fait le fond de l'art de Donatello et de Ghiberti.

Cinq statues de *Vertus* complètent la chaire de Santa Croce : elles montrent la grâce plutôt que la force.

A Naples, où il se rendit vers 1490, Bendetto construisit, pour le comte de Terranuova, dans l'église de Montoliveto, une chapelle qu'il décora d'un retable avec l'*Annonciation*, de deux statues représentant *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Jean l'Évangéliste*, et de *Scènes de l'Histoire du Christ*. Dans l'*Annonciation*, la Vierge se fait remarquer par sa grâce peut-être un peu cherchée, et l'ange par la violence de ses mouvements et la lourdeur de ses draperies.

M. Bode attribue en outre à Benedetto le tombeau de Marie d'Aragon († 1470), dans l'église de Montoliveto : Benedetto l'aurait exécuté d'après l'esquisse composée par Antonio Rossellino.

C'est pour Naples également que Benedetto fut chargé de sculpter une longue série de statues et de bas-reliefs destinés à la « Porta Capuana » et représentant le *Couronnement du roi Ferdinand*. Mais ce travail, interrompu par les événements politiques, ne fut pas achevé. A la mort de l'artiste on trouva dans son atelier de Florence un certain nombre de sculptures ébauchées : une statue du duc de Calabre, une de Don Frédéric, chacune de trois brasses de haut, les statues d'un roi, d'un évêque, d'un joueur d'instruments, d'un danseur, etc. D'après Vasari, la « Porta Capuana » devait être enrichie de plus de quatre-vingts figures. Le biographe ajoute que de son temps on voyait encore plusieurs de ces statues ou statuettes dans l'église de la Misericordia à Florence.

Mais revenons aux travaux destinés à la ville natale de Benedetto. Les relations de l'artiste avec Filippo Strozzi nous ont valu, outre le palais Strozzi (p. 401), une série de sculptures des plus intéressantes : le buste en terre cuite (Musée de Berlin) et le buste en marbre (Musée du Louvre; gravé t. I, p. 65) de *Strozzi*, tous deux très simples et très vivants, puis sa médaille et enfin son tombeau. Ce dernier monument, dans l'église de Santa Maria Novella, se compose d'un sarcophage en pierre noire, reposant sur des griffes de lion, et orné, sur sa face, de deux anges en relief soutenant une tablette commémorative. L'espace au-dessus est rempli par des anges en adoration et par des chérubins qui supportent un médaillon renfermant un groupe de la *Madone et l'Enfant Jésus*. Suaves dans leur expression et pleins de ferveur, ces anges manquent de liberté dans leurs mouvements : ils révèlent chez l'artiste le manque de fortes études premières.

Laurent le Magnifique n'eut garde de négliger un sculpteur aussi habile que Benedetto da Majano. Il lui confia (en 1490) l'exécution du monument commémoratif de *Giotto* (avec un buste en bas-relief d'une élégance un peu facile),

destiné à prendre place dans la cathédrale de Florence. La même année et pour le même monument, Benedetto sculpta le buste du fameux constructeur d'orgues *Antonio Squarcialupi*. Ce morceau, placé dans un encadrement circulaire, nous montre une figure joufflue, assez vulgaire, aux larges épaules, au pourpoint formant des plis par trop réguliers.

Une œuvre importante de Benedetto, une *Madone avec l'Enfant*, en terre cuite polychrome, d'une facture très libre et très large, et d'un caractère aussi souple qu'ample, a été récemment acquise par le Musée de Berlin[1].



La Force, par Benedetto da Majano.
(Chaire de Santa Croce.)

Benedetto ne comptait que cinquante-cinq ans quand il mourut, le 24 mai 1497, laissant le souvenir d'une vie exemplaire et d'un talent qui, pour n'avoir pas brillé au premier rang, n'en mérite pas moins toute notre estime, toute notre sympathie[2].

1. Tschudi : *Annuaire des Musées de Berlin*; t. IX, p. 128.

2. Quelques détails biographiques peu connus ne seront pas hors de propos ici :

Benedetto menait l'existence laborieuse et régulière des artisans d'alors. Il vivait entre sa femme, ses six enfants encore en bas âge, et ses deux belles-sœurs, les veuves de Giuliano et de Giovanni da Majano. Une seule domestique pour servir toute la famille. Sa double profession de sculpteur et d'ébéniste l'obligeait à tenir plusieurs ateliers : celui qu'il occupait « Via de' Servi » ne lui coûtait que 3 florins (environ 150 francs) par an; il comprenait une « botega del legname », c'est-à-dire un atelier pour les ouvrages en bois, et une « botega dei marmi ». Au moment de sa mort, Benedetto faisait construire une maison pour son usage personnel.

L'inventaire de l'atelier de Benedetto nous initie à la multiplicité de ses travaux : on se croirait chez un marbrier plutôt que chez un sculpteur. Ce sont des pilastres, des mortiers, des tabernacles, des fragments de corniches, des chapiteaux, des lavabos, des bustes, des statues d'anges, des médaillons, la série d'ébauches destinées à la Porte Royale de Naples, des terres cuites (la Vierge avec l'Enfant dans les bras, etc.), un « tondo di gesso » avec la Vierge assise, des Crucifix destinés à être mis en couleur par Cosimo Roselli, etc.

Comme fortune, Benedetto laissait deux créances d'environ 685 florins sur le Mont de Florence, 809 florins et 50 livres en numéraire, trois maisons et une ferme située à l'endroit dit

L'émule de Benedetto da Majano, Matteo Civitale ou Civitali[1], naquit à Lucques en 1436, deux années seulement avant la mort de Jacopo della Quercia, que Vasari, par un de ces anachronismes dont il est coutumier, lui a donné pour maître. En réalité on ignore ses débuts. Selon toute vraisemblance, le jeune artiste se forma dans quelque atelier florentin, peut-être chez Antonio Rossellino (dont il expertisa un ouvrage en 1468). La première mention que l'on trouve de ses travaux remonte à une époque où il avait déjà passé la trentaine : c'est le mausolée du secrétaire pontifical *Pietro da Noceto* (1472), au dôme de Lucques.

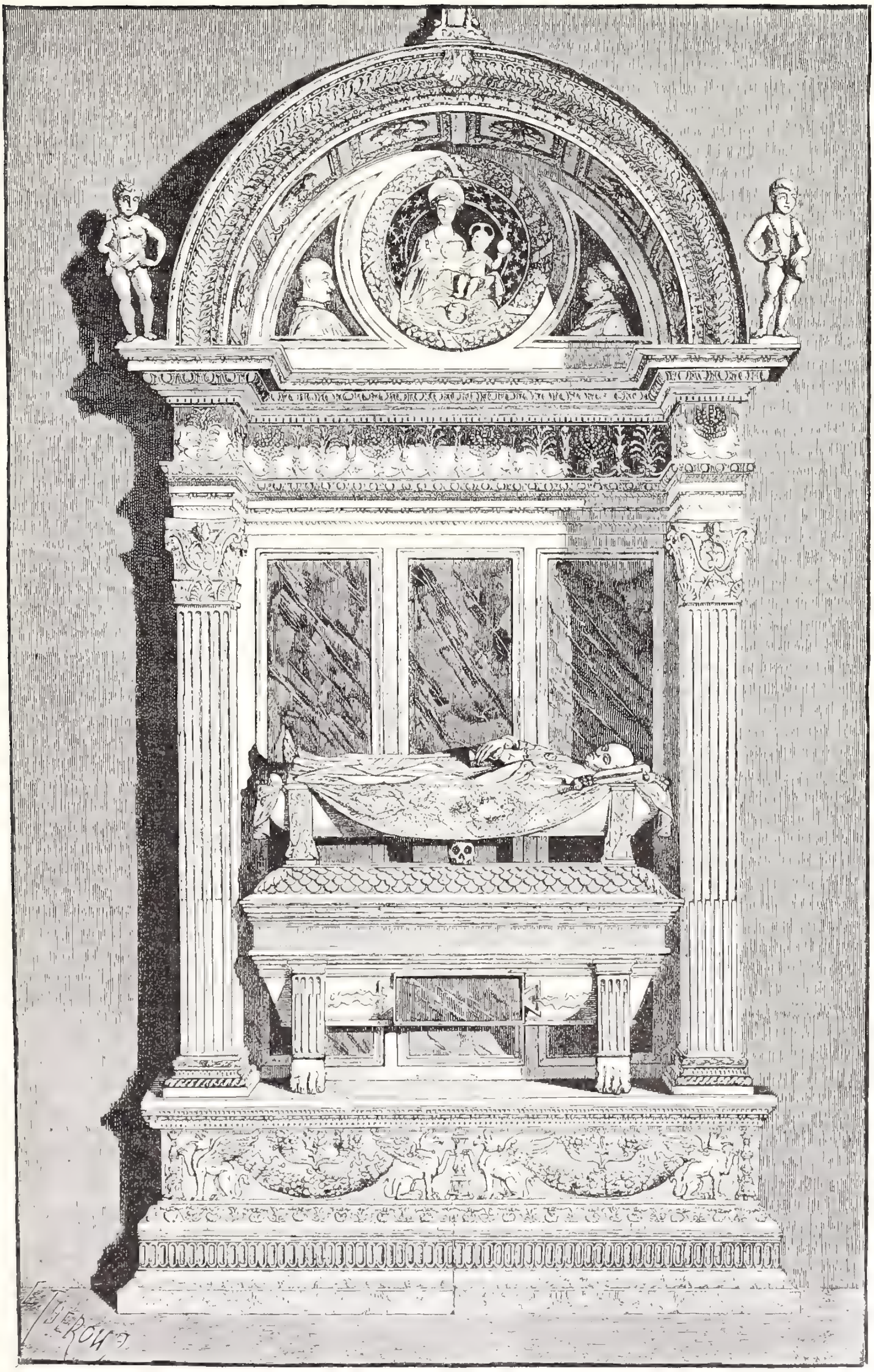
Sous une niche semi-circulaire pratiquée dans la paroi, le défunt, les mains jointes, tenant une épée et un livre, la tête tournée de côté, est étendu sur une bière, que recouvre un drap funéraire et qui repose à son tour sur un sarcophage. Dans la voussure, des rosaces; dans la frise, des palmettes; dans le bas, des griffons et des guirlandes; sur la corniche, deux « putti » debout.

Ce monument, pour lequel l'artiste reçut la somme, relativement considérable, de 450 florins, résume, avec une sobriété peut-être excessive, les principaux traits du mausolée florentin, tel que l'avaient constitué Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano et Antonio Rossellino : au premier, Civitale a pris l'ordonnance générale, au second ses anges nus debout, au troisième son riche sarcophage imité de celui de la place du Panthéon à Rome (p. 350). Mais il n'a réussi à atteindre ni à l'ampleur des uns, ni à la délicatesse ou à l'harmonie des autres.

En 1473, Civitale commença, pour son compatriote Domenico Bertini, qui fut son principal Mécène, un retable consacré au Saint-Sacrement. Il ne subsiste de ce monument que deux *Anges en adoration*, d'une expression touchante, au dôme de Lucques. En 1479, il éleva, au dôme également, le tombeau destiné à son protecteur, monument d'une extrême simplicité, dont le buste — un

« dell' Ulivo », près de Prato. — Le mobilier de Benedetto se composait de lits en noyer ornés de marqueterie, avec des matelas remplis de laine, des coussins remplis de bonnes plumes, des draps blancs, de la serge rouge, et un ciel, puis de deux coffres (« casse ») en noyer ornés également de marqueterie, d'une grande armoire à habits en pin, avec des pilastres, une corniche en noyer et d'autres ornements, d'un grand coffre à marqueterie, d'un tabernacle avec la *Vierge* en bas-relief et avec un chandelier en cuivre, d'une viole, d'un crucifix en ronde bosse, de la statue en bois d'un *Enfant habillé de satin rouge*, etc. Deux cabinets de travail (« scrittoj ») renfermaient, l'un la bibliothèque de Benedetto, l'autre celle de Giuliano. La première comprenait, outre les livres de piété (la *Bible* en italien, les *Miracles de la Vierge*, la *Mort de saint Jérôme*, *Saint Bernard*, les *Évangiles*), une *Histoire de Florence* en italien, une *Vie d'Alexandre*, un *Dante*, un *Traité des Vices et des Vertus*. Dans la bibliothèque de Giuliano les ouvrages d'édification dominaient également; on n'y remarquait, parmi les livres profanes, qu'un Tite Live et un Cristoforo Landino. (*La Parrocchia di S. Martino a Majano.*)

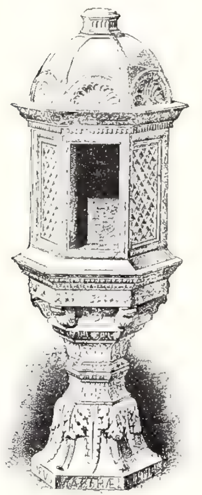
1. Bibl. : M. Yriarte a consacré à Civitale une monographie absolument définitive : *Sculpture italienne au XV^e^ siècle. Matteo Civitali; sa vie et son œuvre.* Paris, 1886, in-4°, avec de nombreuses planches. — Ridolfi, *I Descendenti di Matteo Civitali.* Florence, 1889; extr. de l'*Archivio storico italiano.* — Bode, dans *Kunst und Künstler* de Dohme et dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 43.



Le Tombeau de Pietro da Noceto, par Civitale. (Dome de Lucques.)

peu mou — de *Bertini*, deux écussons et quatre têtes de mort font tous les frais.

La cathédrale de Lucques fut redevable à Civitale d'une foule d'autres embellissements, la balustrade ou le chancel qui séparait le chœur de la nef, l'édicule octogonal destiné à abriter la Sainte Face (« Volto Santo »), œuvres mi-architecturales, mi-sculpturales, aussi pures que froides[1], la statue nue de *Saint Sébastien*, l'autel et le tombeau de *Saint Régulus* (1484), qui est le chef-d'œuvre de l'artiste, puis la chaire (1494-1498), enfin deux bénitiers.



Tabernacle en marbre de Matteo Civitale. (Cathédrale de Lucques.)

L'autel de Saint Régulus, avec la *Présentation de la tête de Saint Jean-Baptiste à Hérode* (gravée t. I, p. 303), la *Décollation de Saint Régulus* et le *Martyre de Saint Sébastien*, se compose de petits hauts-reliefs, ayant les figures du premier plan en quelque sorte découpées, c'est-à-dire s'enlevant en silhouette sur le fond, dont elles sont complètement détachées (seules les figures du second plan sont traitées comme les bas-reliefs ordinaires). Cette disposition est singulièrement disgracieuse, et l'initiative comme la responsabilité en revient à Civitale. Celui-ci en a encore accentué les inconvénients en employant un modelé essentiellement plat. Il y a néanmoins de l'esprit et de la vivacité dans ces petits tableaux; l'action est animée, les expressions justes et naturelles; les costumes — ce sont ceux du XV^e^ siècle, mais fortement imprégnés de réminiscences classiques — ont quelque chose de piquant et de pittoresque.

Les trois statues de *Saint Jean-Baptiste*, de *Saint Régulus* et de *Saint Sébastien*, qui ornent le même autel, sont moins satisfaisantes. Le *Saint Sébastien* surtout est guindé et disgracieux, plein de lourdeur et de pauvreté.

Laissant de côté différents travaux exécutés par Civitale pour les églises de sa ville natale (un bas-relief avec une *Annonciation* d'un style exquis, le tombeau de *San Romano*, etc.), ainsi que pour la cathédrale de Pise, nous accorderons un coup d'œil aux statues et bas-reliefs de la chapelle de Saint-Jean, au dôme de Gênes, et à la statue ou plutôt à la statuette équestre sculptée pour une des places de la petite ville de Sarzane, un *Saint Georges terrassant le dragon* (1500; p. 463), en marbre partiellement doré, dont M. Yriarte a retrouvé le dessin.

Il ne serait pas impossible que les sculptures destinées à la cathédrale génoise eussent été exécutées, à des intervalles inégaux, soit à Lucques même, soit à

1. Civitale, si dégagé de toute influence antique, aussi bien dans ses statues et ses bas-reliefs que dans le choix même de ses sujets, tous empruntés au cycle religieux, se montre au contraire archiclassique dans ses ornements. C'est un nouvel exemple à ajouter à ceux que j'ai signalés dans mon premier volume (p. 264).

Carrare, où l'artiste fit un séjour prolongé. La pauvreté d'imagination et le manque de tempérament de Civitale s'y trahissent en maint endroit : trois des bas-reliefs — des *Scènes de la Vie de Saint Jean-Baptiste* — sont des variantes des bas-reliefs du retable de Saint Régulus. Quant aux statues d'*Adam* et d'*Ève*, de *Zacharie* et d'*Élisabeth*, d'*Isaïe* et de *Habacuc*, elles manquent d'accent. *Le Cicerone* attribue en outre à Civitale les quatre médaillons de la voûte avec les *Évangélistes*.

Un certain nombre de sculptures de Civitale ont pris place dans les musées italiens ou étrangers. Le Musée national de Florence a conquis la *Foi*, la plus



Le Martyre de Saint Sébastien, par Civitale. (Dôme de Lucques.)

populaire des créations du maître (gravée p. 22). Cette figure touchante, qui est comme une évocation des *Vertus* modelées par Andrea Pisano pour les portes du Baptistère, réunit l'élan du sentiment à la liberté et à la largeur de l'exécution. Quelle ferveur dans le geste par lequel la jeune femme joint ses mains! quel abandon dans son regard, qui est comme perdu dans la contemplation de l'infini! — Des recherches récentes permettent de revendiquer en outre pour Civitale un bas-relief du même Musée, un profil de femme, en costume du XV$^{e}$ siècle, la *Comtesse Mathilde*.

Le Musée de South Kensington montre avec orgueil, de son côté, une frise avec le médaillon en profil d'un homme au nez extraordinairement proéminent, des candélabres et un couple de mains enlacées (gravées t. I, p. 202), un tabernacle en marbre, signé « Opus Matthæi Civitali », une statue de la *Vierge en prière*, agenouillée, dont le style libre, ample et harmonieux contraste toutefois quelque peu avec la manière de l'artiste (M. Ridolfi l'attribue à Niccolò Civitali, fils de Matteo), enfin différents autres morceaux dont on trouvera la description dans le volume de M. Yriarte.

Le sculpteur lucquois mourut dans sa ville natale, le 12 octobre 1500, âgé de soixante-quatre ans. Son fils Niccolò et son petit-fils Vincenzo embrassèrent comme lui la carrière des arts.

Civitale, c'est le Pérugin de Lucques, moins la chaleur qui distingue son émule le peintre ombrien. Dans son grand ouvrage, Cicognara n'a pas eu tort de placer la gravure du *Saint Sébastien* sculpté par l'un en regard du *Saint Sébastien* peint par l'autre. Les deux morceaux n'ont rien à s'envier : mêmes scrupules dans la reproduction du modèle, même ferveur et même sentimentalisme. D'après l'heureuse définition de M. Yriarte, le sculpteur lucquois « est un des derniers représentants de cette École qui se plaisait dans l'expression des doux sentiments, dans les demi-teintes harmonieuses, dans la sobriété des reliefs, où la vie est intense parce qu'elle se révèle par ses accents les plus essentiels, et où le dessin est grand parce qu'il est concentré et rassemblé, où l'expression est forte parce que la main traduit l'émotion de l'âme. Il est le dernier qui reste encore contenu, doucement ému, pieusement recueilli, ennemi du tumulte, des grands gestes, des contorsions superbes et des gigantesques efforts : il sculpte, pour ainsi dire, en ton mineur[1]. »

Le troisième des sculpteurs toscans que nous comprenons sous la dénomination d'Éclectiques, Andrea Sansovino (1460-1529)[2], se rapproche de Benedetto da Majano et de Civitale par l'inspiration générale et par son goût pour l'ornementation (bénitiers, tabernacles, etc.), ordre de productions si profondément dédaigné des sculpteurs du XVIe siècle. Il se différencie d'eux par plus de souplesse, par plus de liberté, par un sentiment plus vif de la beauté plastique. Andrea Sansovino, d'après M. Bode, fut le premier à représenter avec pureté le besoin de beauté qui dominait le XVIe siècle, et qui se fit jour aux dépens d'une émotion véritable et aux dépens d'une interprétation véritablement naturaliste.

Andrea, nous raconte Vasari, était fils d'un pauvre laboureur de Monte Sansavino, nommé Domenico Contucci, qui lui faisait garder les troupeaux. Comme Giotto, il dessinait sur le sable et modelait en terre quelques-uns des animaux confiés à sa garde. Un jour, à ce que l'on assure, un citoyen florentin, Simone Vespucci, alors podestat de Monte Sansavino, remarqua l'enfant qui était occupé à dessiner ou à modeler attentivement. Il l'emmena dans la capitale de la Toscane et le plaça dans l'atelier de Pollajuolo.

Les ouvrages de la jeunesse de Sansovino, — un carton avec la *Flagellation*, deux bustes en terre cuite de *Néron* et de *Galba* — ont disparu, à l'exception du retable en terre cuite, avec les statues de *Saint Laurent*, *Saint Sébastien* et *Saint Roch* et différents bas-reliefs (transporté de Florence dans l'église Santa

1. *Matteo Civitali*, p. 2.

2. Bibl. : Fischer, dans la *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1879, p. 149-152. — Schönfeld. *Andrea Sansovino und seine Schule*. Stuttgart, 1881 ; pl.

Chiara à Monte Sansavino). L'artiste acceptait à cette époque toutes sortes de commandes : il sculpta deux chapiteaux pour le portique qui relie l'église de San Spirito à la sacristie (p. 405). On attribue en outre à sa première période un retable en marbre de la même église [1], et de fait cet ouvrage nous montre déjà les étages en retraite et les anges qui portent, en s'élançant, des candélabres, c'est-à-dire deux des motifs les plus caractéristiques des fameux tombeaux exécutés par Sansovino à Rome.

L'activité de Sansovino ne tarda pas à s'étendre aux régions les plus variées : sa ville natale, Florence, le Portugal, Gênes, Rome, Lorette en profitèrent tour à tour. Ce fut en 1491 que l'artiste fut invité par le roi Jean II à se rendre à Lisbonne, pour exécuter une série d'ouvrages d'architecture, de peinture et de sculpture. Il nous suffira de mentionner ici ce séjour, qui dura près de dix ans; nous nous réservons d'y revenir lorsque nous aborderons l'histoire de la Renaissance en Portugal.



Portrait d'Andrea Sansovino.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

En 1500, Sansovino était de retour dans sa patrie. Il obtint, à peu de temps de là, en 1502, la commande d'un groupe en marbre destiné au baptistère de Florence, le *Baptême du Christ*. Cet ouvrage important, qui n'était pas encore terminé en 1504, ne fut mis en place qu'après la mort de l'artiste (il fut achevé par Vincenzo Danti; l'ange date même d'une époque encore plus récente). On peut reprocher à la tête du Christ d'être quelque peu atrophiée, au saint Jean de rappeler trop imparfaitement les admirables modèles de Donatello, à l'ensemble enfin de manquer de fermeté et de parti pris.

Au *Baptême du Christ* firent suite une statue de *Saint Jean-Baptiste* et une statue de la *Vierge avec l'Enfant*, exécutées, à Florence même, pour la cathédrale de Gênes (1503).

A partir de 1506 Sansovino est établi à Rome, attaché à la cour pontificale comme vérificateur des travaux de la basilique de Saint-Pierre, mais acceptant en même temps toutes sortes de travaux du dehors. Parmi ceux-ci les plus importants furent les tombeaux des cardinaux Ascanio Sforza (1505) et Girolamo Basso (1507), tous deux dans l'église Sainte-Marie du Peuple.

Le mausolée d'*Ascanio Sforza* (gravé p. 347) se rattache par sa disposition générale aux mausolées du XV[e] siècle; mais il montre un style plus facile et, il faut bien l'ajouter, plus rond. Les progrès de la Renaissance se reconnaissent au relief plus accentué des colonnes engagées (qui ont remplacé les anciens pilastres), à la recherche du mouvement et de l'expression dans les figures, à

1. Gravé dans le recueil de M. Graus : *der Kirchenschmuck*; 1890, p. 33.

la bizarrerie, on serait tenté de dire à la licence de l'ornementation (par exemple, dans ces volutes étrangères à la rigueur architecturale), enfin au raccourci exagéré, et tout à fait de mauvais goût, de la figure du défunt. Celui-ci n'a plus rien de la noble simplicité des statues de Léonard Bruni, de Marsuppini, de Pietro da Noceto : les genoux ramenés vers le haut du corps, la tête appuyée sur la main, il dort d'un sommeil prétentieux. On sent que Michel-Ange a passé par là.

Le tombeau du cardinal *Basso* reproduit dans ses lignes générales le tombeau d'Ascanio Sforza.

En 1512, Sansovino sculpta, aux frais d'un étranger fixé à Rome, le protonotaire luxembourgeois Jean Goritz, son chef-d'œuvre, le groupe de *Sainte Anne, de la Vierge et de l'Enfant Jésus* (église Saint-Augustin; la composition n'a rien de commun avec le carton de Léonard de Vinci). Cette page fameuse, aux lignes agréables et à l'expression suave, provoqua un enthousiasme indescriptible, du moins chez les littérateurs amis de Goritz. On réunit en volume, sous le titre de *Coryciana* (Rome, 1524), les principales élucubrations poétiques auxquelles elle donna lieu.

De 1513 à 1529 Sansovino se consacra à la décoration de la « Casa Santa » de Lorette, ouvrage considérable, riche en statues et en bas-reliefs exécutés soit par le maître lui-même, soit sous sa direction, par Tribolo, Bandinelli, R. da Montelupo, Francesco da San Gallo, Girolamo et Fra Aurelio Lombardo, Mosca, etc. Ce travail gigantesque n'absorba toutefois pas notre artiste au point de le faire renoncer à toute autre commande (en 1516, il prit part au concours pour la façade de l'église Saint-Laurent à Florence; en 1519, nous le trouvons occupé au palais communal de Jesi; p. 260).

On reconnaît la main du maître dans l'*Annonciation* (1523), dans la *Nativité* (1528), peut-être aussi dans l'*Adoration des Mages*, qui ne fut toutefois mise en place que trois années après sa mort (1532). Le *Mariage de la Vierge* et la *Naissance de la Vierge* furent commencés par lui, mais achevés par ses élèves. Quant aux statues de *Prophètes*, il a été impossible jusqu'ici de déterminer la part qui revient à Sansovino. Enfin, en ce qui concerne les *Sibylles*, elles n'ont pris naissance que longtemps plus tard, par les soins de J.-B. della Porta et de son frère Tommaso.

Les statues et les bas-reliefs de Lorette appartiennent à la vieillesse du maître (il comptait cinquante-trois ans lorsqu'il y mit la première main), mais, par un véritable phénomène d'atavisme, elles reproduisent les qualités et les défauts de ces Primitifs florentins dont Sansovino peut être considéré comme la dernière émanation. Ce qu'il y avait de cherché et de précieux dans le style d'Antonio Rossellino, de Mino de Fiesole et de leurs contemporains, dégénère ici en maniérisme, en afféterie; rien de plus joli, mais aussi rien de moins simple. L'*Annonciation* (où l'artiste introduit tout un essaim d'anges) forme comme le couronnement de cette longue série de tableaux en sculpture remarquables par

leur finesse et leur fini, par des attitudes pleines de coquetterie, des mouvements cadencés, par l'agencement, longuement caressé, des personnages avec l'architecture du fond. La Vierge, d'après le jugement de Perkins, minaude, l'ange lui tire cérémonieusement sa révérence. Dans la *Nativité*, les anges, les bergers, saint Joseph, tous, d'après le même critique, semblent possédés du démon de l'agitation [1].

La douceur et le manque d'accent, voilà en résumé les traits dominants du talent de Sansovino : il est l'Andrea del Sarto de la sculpture. Les *Prophètes* de Lorette le montrent surabondamment : il a beau se battre les flancs, il est incapable d'atteindre à la grandeur [2].



Le Baptême du Christ, par Andrea Sansovino (Baptistère de Florence.)

Andrea Sansovino compta pour principal élève Jacopo Tatti, qui adopta le nom de famille de son maître. Nous ferons connaissance avec cet artiste illustre, à la fois grand architecte et sculpteur brillant, lorsque nous étudierons la fin de la Renaissance.

Andrea Ferrucci de Fiesole (1465-1526) a droit à une mention à côté de Sansovino. Comme lui il relève des Primitifs dans certaines de ses sculptures, par exemple dans son bas-relief en forme de médaillon, la *Sainte Famille*, au Musée national de Florence. Cette œuvre, très élégante, très distinguée, mais un peu doucereuse, fait penser à Antonio Rossellino. Le tabernacle en marbre du Musée de South Kensington (provenant de l'église de S. Girolamo de Fiesole) nous montre l'*Enfant Jésus* debout, au sommet du monument, dans l'attitude que lui avait donnée Desiderio da Settignano. Le monument élevé à *Marsile Ficin* dans la

1. *Lorenzo Ghiberti*, p. 109.
2. Je n'ai pas la prétention de dresser ici le catalogue complet de l'œuvre de Sansovino : on le trouvera dans les ouvrages de Perkins, de M. Schönfeld, de M. Bode. Ce dernier attribue entre autres à notre artiste deux bustes du Musée de Berlin (n^os^ 225, 226), le buste en marbre de *Teodorina Cibo* et le haut-relief, également en marbre, représentant le *Cardinal Antonio del Monte*.

cathédrale de Florence (1521; le philosophe est représenté à mi-corps, de trois quarts, tenant un volume des deux mains) révèle également quelques-unes des qualités propres aux quattrocentistes : il y a de la vivacité, sinon de la vie, dans cette figure, qui se distingue en outre par la sobriété et l'esprit. Elle nous transporte à mille lieues du pathos cher dès lors aux sculpteurs florentins, et cependant la statue de *Saint André*, exposée dans le même sanctuaire, nous prouve que Ferrucci se plaisait par moments à s'inspirer de Michel-Ange : rien de plus tourmenté que ce morceau, avec son enchevêtrement de draperies.

Ferrucci jouissait d'une grande notoriété à Florence et au dehors : tout jeune encore il eut l'honneur d'être appelé à Naples (1487) pour y être attaché au service de la cour. De retour dans sa patrie, l'œuvre de l'église San Jacopo de Pistoja lui commanda la décoration de la chapelle baptismale, avec le *Baptême du Christ*, en haut-relief, et des *Scènes de la vie de Saint Jean*, en bas-relief (l'ornementation de cet ouvrage n'est pas moins prétentieuse que le sujet principal). En 1512, l'œuvre de la cathédrale de Florence le nomma directeur de l'atelier de sculpture attaché à ce monument et qui comptait un personnel de dix-huit maîtres. En 1517, le roi de Hongrie lui confia l'exécution d'une fontaine de marbre. Antérieurement, l'artiste avait sculpté pour un prélat hongrois, le cardinal de Strigonie, l'autel d'une chapelle située dans la cathédrale de cette ville[1].



Portrait d'Andrea Ferrucci.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

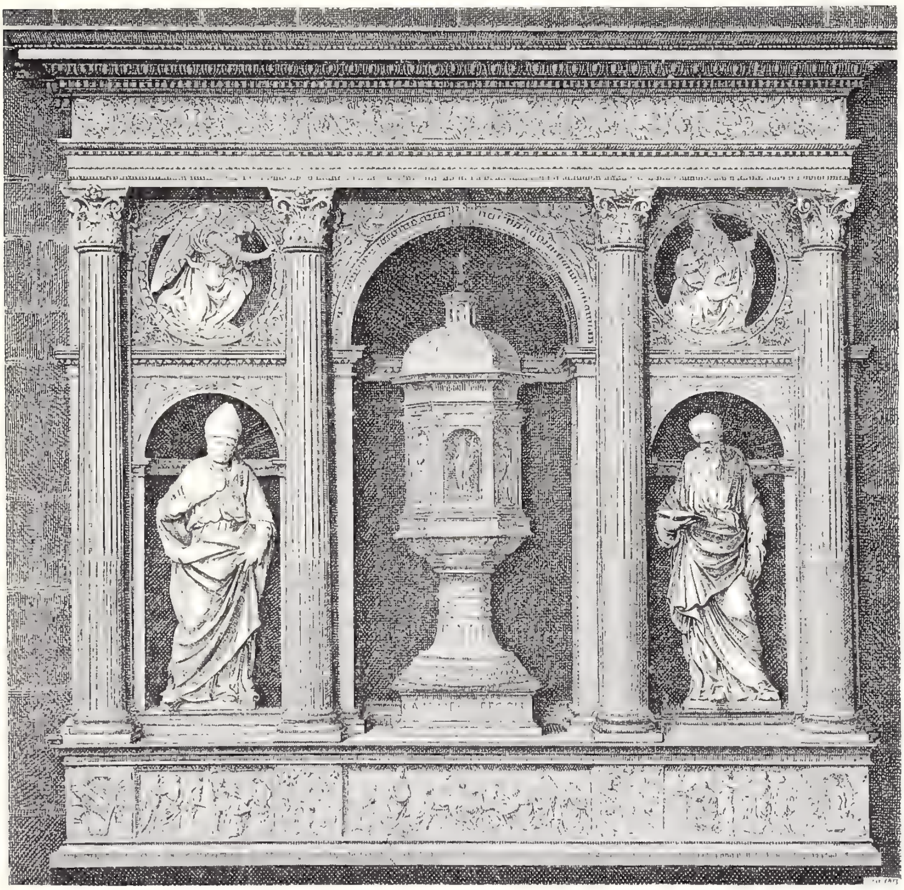
La réaction contre le style trop placide et trop facile des Éclectiques ne pouvait manquer d'éclater dans une fournaise telle que Florence. Verrocchio accentua la poursuite de la morbidesse; il prit plaisir à recroqueviller et à chiffonner ses draperies, par opposition aux draperies d'un jet trop simple de Civitale, de Majano, de Sansovino. Pollajuolo de son côté s'attacha aux expressions violentes, à une sorte de fierté sauvage, conservant, jusque dans l'exécution définitive, tous les caractères de l'improvisation.

Ces novateurs — ainsi que l'ont fait observer avec sagacité MM. Burckhardt et Bode — travaillaient de préférence le bronze, matière qui provoquait à toutes les audaces, en même temps qu'elle permettait de fouiller les draperies avec une ardente curiosité : les Éclectiques au contraire s'en tenaient au marbre, si propre

1. A Fiesole, sa ville natale, Ferrucci orna la cathédrale d'un superbe retable où la souplesse du travail et l'ampleur des formes n'excluent pas encore la sincérité, la candeur. Ce monument s'impose à l'attention par la richesse de la matière première — du marbre violacé — non moins que par le charme de l'exécution. La *Vierge* et l'*Ange Gabriel*, inscrits chacun dans un médaillon, égalent, pour la science du rythme et la délicatesse de l'expression, les plus pures créations du quattrocento.

à traduire les sentiments plus calmes, l'élégance, la grâce, et qui comportait en outre un plus grand degré de fini.

« Dans la sculpture et la peinture, nous dit Vasari, le style de Verrocchio conserva quelque chose de dur et de cru, comme il était naturel chez un artiste qui devait plus à l'étude qu'à la nature : « Come quello che con infinito studio



Retable sculpté par Andrea Ferrucci. (Cathédrale de Fiesole.)

se la guadagnò, più che col benefizio o facilità della natura »[1]. Cet arrêt porté sur l'auteur de l'*Incrédulité de saint Thomas*, du *David* de bronze, du *Colleone*, peut paraître sévère, mais, après un examen approfondi, on ne saurait entièrement donner tort au biographe. Par le temps qui court, par cette marée montante de l'anarchie et de l'impuissance, il est de mode, en effet, de confondre les hypothèses avec les vérités démontrées, les efforts avec les résultats, les

1. Bibl. : Bode : *Annuaire des Musées de Berlin*, t. III, p. 91, 235, 266. — Le même, *Italienische Bildhauer*. — Paul Durrieu, *Un Tableau de l'atelier de Verrocchio au Musée du Louvre*. Paris, 1883 (extr. de *l'Art*).

chercheurs avec les trouveurs. Chercheur, certes, Verrocchio le fut au souverain degré, de même que son immortel élève Léonard, et nul critique impartial ne saurait nier que ses efforts ne fussent éminemment suggestifs. Mais que de fois le sculpteur florentin n'a-t-il pas dû s'en tenir à l'intention seule!

Andrea del Verrocchio naquit à Florence en 1435. Son père, Michele di Francesco de Cioni, appartenait à cette classe si féconde de petits industriels : il exploitait un four (de briques?). L'enfant commença par l'étude des sciences et cultiva particulièrement la géométrie, comme l'avaient fait Brunellesco, Piero della Francesca et tant d'autres artistes fameux. Ce n'était guère alors une position sociale; aussi ses parents mirent-ils le jeune Andrea en apprentissage chez l'orfèvre Verrocchio, dont l'élève reconnaissant adopta dans la suite le nom. D'après Baldinucci, Andrea aurait également reçu les leçons de Donatello et aurait assisté celui-ci dans l'exécution du lavabo en marbre de la sacristie de Saint-Laurent (gravé t. I, p. 420). Mais cet ouvrage offre tous les caractères du style d'Antonio Rossellino. Ce qui est certain, c'est qu'Andrea, semblable en ceci à l'immense majorité des artistes ses compatriotes, débuta par la pratique de l'orfèvrerie.



Portrait de Verrocchio.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

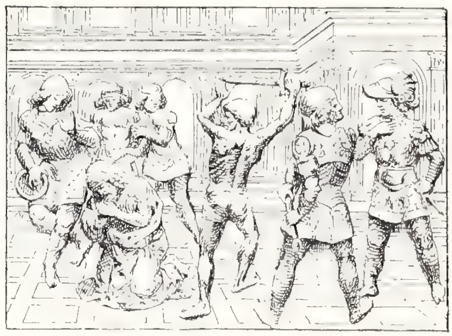
Les connaissances acquises comme orfèvre, cette initiation à un métier délicat et difficile entre tous, ne furent pas inutiles à Verrocchio lorsqu'il aborda la pratique de la sculpture; elles l'habituèrent à approfondir en tout et pour tout les secrets de la technique, à donner à ses ouvrages le fini qui les distingue; on admirait notamment son habileté dans le travail du bronze.

Parmi les ouvrages d'orfèvrerie de Verrrocchio, Vasari cite quelques boutons de chape, conservés de son temps au dôme de Florence, et des pièces de vaisselle. L'une de celles-ci, une tasse, jouissait d'une grande célébrité; elle se distinguait par une frise composée d'animaux, de feuillages et d'autres ornements. Une seconde tasse avait pour décoration des *Enfants dansant*, d'une grande élégance (« Un ballo di puttini molto bello »). Mais des nombreux bijoux et pièces d'orfèvrerie inventés et ciselés par le maître — agrafes, reliquaires, vases, coupes, statuettes d'argent des douze *Apôtres*, exécutées pour le pape Sixte IV, etc., — aucune n'a échappé à la destruction. Verrocchio orfèvre ne nous est plus connu que par un bas-relief, la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, ciselé entre 1477 et 1480 pour le fameux autel d'argent du Baptistère de Florence. Pris dans son ensemble, l'autel, à l'exécution duquel collaborèrent Pollajuolo, Bernardo Cennini, Antonio de' Salvi et Francesco di Giovanni, n'a rien qui séduise; l'arrangement est encore tout gothique; nulle netteté, nulle distinction dans l'ordonnance; on dirait que la Renaissance n'a pas encore pénétré

sur les rives de l'Arno, ou plutôt l'orfèvrerie ne serait-elle pas en retard sur la sculpture? Considéré isolément, le petit bas-relief de la *Décollation de saint Jean-Baptiste* est, au contraire, d'une originalité et d'une vigueur saisissantes.

Je me figure volontiers Verrocchio comme un esprit lent, indécis, conduisant assez mal ses affaires. Personne ne fut plus long à s'émanciper; on croit qu'il a définitivement rompu avec l'orfèvrerie, et le voilà revenu tout à coup à cette pratique! Combien, chez Donatello et chez tant d'autres, l'affranchissement n'avait-il pas été plus prompt! Verrocchio fit de même pour la peinture, qu'il n'aborda qu'avec hésitation, et, en vérité, il eût mieux fait de ne pas s'y risquer (voy. plus loin notre livre V)[1]. Et quelle lourdeur, quelle impéritie dans ses dessins si vantés[2]!

La *Décollation de saint Jean-Baptiste* date de 1478 à 1480. Mais longtemps auparavant Verrocchio avait fait ses preuves comme fondeur en métal : en 1464, il fondit la dalle de bronze destinée à recouvrir les ossements de Cosme de Médicis; en 1467, pour le compte de Luca della Robbia, les deux derniers compartiments de la porte de la sacristie du dôme; en 1468, la boule colossale destinée à surmonter la coupole du même édifice, et, la même année, un candélabre destiné au Palais Vieux. En 1471-1472 enfin, il fut chargé d'exécuter le mausolée de Jean et de Pierre de Médicis, l'oncle et le père de Laurent le Magnifique, pour la sacristie de l'église Saint-Laurent.



La Décollation de saint Jean-Baptiste,
par Verrocchio.
(Autel d'argent du Baptistère de Florence.)

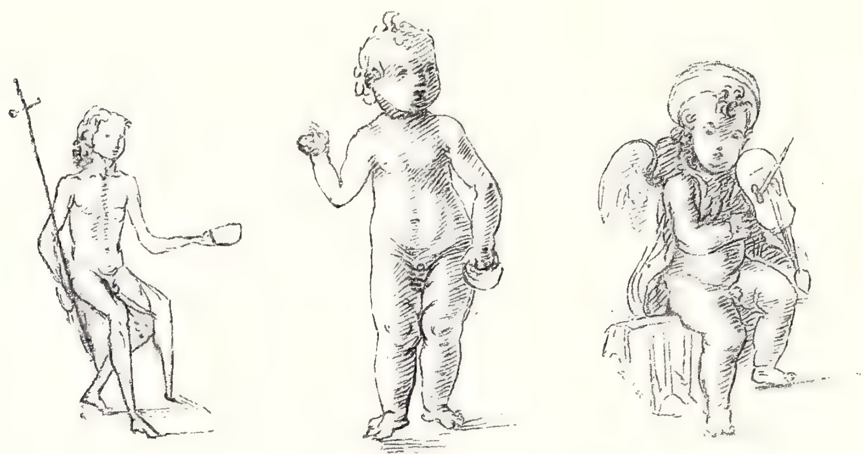
Arrêtons-nous un instant devant ce monument (gravé t. I, p. 59; t. II, p. 349). Il se compose d'une arcade en bronze, sur la face de laquelle se développent des bouquets qui sortent de deux vases placés dans le bas, et d'un sarcophage de porphyre, dont les angles de bronze, richement ornés, reposent sur des griffes de lion. Un grillage également en bronze protège le sarcophage. Sur le soubassement est gravée cette inscription qui affecte une simplicité grandiose, mais qui est plutôt un peu vide : « Patri patruoque » (à leur père et à leur oncle). Les vases méritent de nous arrêter : ils se composent d'un pied orné

1. On a soutenu que Verrocchio s'est également exercé dans la gravure, et l'on a cité à l'appui trois estampes dont il serait l'auteur : une tête de femme, un portrait d'homme, des têtes de chevaux. Mais rien ne confirme cette supposition absolument gratuite. Cf. Passavant, *le Peintre-graveur*, t. V, p. 52.

2. Tel est, au Musée du Louvre, le dessin de la collection His de la Salle (n° 115) qui représente un Apollon, des médailles antiques et deux bustes copiés assez maladroitement. Plusieurs des dessins du Louvre ont été publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1882, t. I, p. 225 et suiv.), et dans *les Dessins du Louvre* de M. Henry de Chennevières (t. II, *in principio*).

de griffes de lion, de sphinx, de lampes et de rinceaux, avec les deux plumes des Médicis dans une bague (d'un travail assez rudimentaire), puis d'une partie convexe, sur laquelle se détachent des « putti », d'un travail très libre, et des festons.

La première statue qui mit Verrocchio en évidence prit naissance relativement tard[1] : ce fut le *David* de bronze terminé en 1476 (payé 150 florins) et destiné au palais de la Seigneurie. Tout le monde connaît ce morceau fameux, qui orne aujourd'hui le Musée national de Florence. La conception est des plus originales : à l'exubérance de la vie, à la poésie du *David* de Donatello, en face



Croquis de Verrocchio. (Musée de l'Ecole des Beaux-Arts.)

duquel son bronze devait prendre place un jour, Verrocchio oppose la maigreur d'un gamin florentin, une silhouette nettement, durement dessinée, presque anguleuse; une mine provocante, presque impertinente. L'œuvre plaît infiniment aux artistes. J'avoue qu'elle me touche moins; la recherche du caractère l'y emporte trop sur celle de la beauté; la maigreur y frise la caricature. Original, certes, le *David* l'est au plus haut degré; beau, il ne l'est en aucune façon.

Le voyage à Rome, pendant le pontificat de Sixte IV, a-t-il exercé sur Verrocchio l'influence qu'on se plaît à lui attribuer? Frappé de la beauté des chefs-d'œuvre qui remplissaient alors la Ville Éternelle, et surtout de la statue équestre de *Marc-Aurèle*, le jeune artiste, nous raconte-t-on, résolut d'abandonner l'orfèvrerie pour se livrer tout entier à la statuaire, et il mit à exécution ce

1. En comparant attentivement les dates de la biographie de Verrocchio et de la biographie de Léonard de Vinci, je suis arrivé à la conviction que Verrocchio ne s'émancipa véritablement qu'après s'être trouvé en contact avec son prétendu disciple, et que celui-ci lui enseigna autant de secrets qu'il en apprit de lui. J'ai développé cette théorie dans un article de la *Revue des Deux Mondes* (1887, t. LXXXIII, p. 659).

projet avec une rare ténacité. Quelle singulière exagération, et comme on reconnaît bien, à ce procédé, les habitudes de rhétorique de notre ami Vasari! Si Verrocchio a étudié et imité l'antiquité, ce n'est point certes à la façon des Donatello, des Mantegna ou des Rossellino. Il a pu l'admirer, mais son admiration a été toute platonique. Aucun style ne diffère plus sensiblement de l'antiquité que le sien; chacun de ses ouvrages le proclame à satiété; chacun nous le montre engagé, non dans la voie de l'imitation classique, mais dans celle du réalisme. (Nous savons qu'il tenta l'impossible pour serrer de plus près le rendu de la nature vivante ou des draperies; il introduisit — Vasari le certifie — l'usage de mouler en plâtre les mains, les pieds et les autres parties susceptibles de servir de modèles.) — On s'étonne, étant données de pareilles tendances, qu'un juge aussi éclairé que Laurent le Magnifique ait confié à Verrocchio la restauration d'un des *Marsyas* antiques de sa collection. Vasari (voy. p. 445) n'a pas manqué de relever les lacunes de cette restauration. Nul artiste n'a moins imité la netteté des contours, le galbe de la sculpture gréco-romaine; ses statues, d'un faire essentiellement fouillé, avec des physionomies chiffonnées, procèdent avant tout de la peinture.



Buste de David (fragment), par Verrocchio.
(Musée national de Florence.)

On rattache à ce séjour sur les bords du Tibre l'exécution du tombeau de *Francesca Tornabuoni* (autrefois dans l'église de la Minerve), dont les bas-reliefs se trouvent aujourd'hui au Musée national de Florence (voy. t. I, p. 297, et t. II, p. 468). Mais est-il croyable que Verrocchio, après s'être montré, dès 1476, dans le *David* de bronze, familiarisé avec tous les secrets de la statuaire, ait fait preuve, dans une œuvre postérieure au moins d'un an (Francesca Tornabuoni mourut en 1477), de tant d'inexpérience, de lourdeur, de grossièreté? Encore s'il n'y avait à reprocher à ces bas-reliefs que leur style déclamatoire!

Mais, dans l'exécution matérielle elle-même, tout prête à la critique : les corps sont mal construits, les proportions vicieuses, et les types d'une laideur repoussante. Il faut donc admettre : ou que le tombeau n'est pas celui de Francesca Tornabuoni et porte une date bien antérieure à 1477, ou qu'il n'a pas pour auteur Verrocchio, mais bien un de ses élèves (*Le Cicerone* admet qu'il a été exécuté dans l'atelier du maître, mais non par lui)[1].

L'oratoire d'Or San Michele, orné de chefs-d'œuvre d'Orcagna, de Donatello, de Ghiberti, de Nanni di Banco, doit à Verrocchio une de ses plus belles créations, le groupe représentant l'*Incrédulité de saint Thomas*. Commencé vers 1478, cet ouvrage ne fut mis en place qu'en 1483. Nulle part ailleurs le maître n'a montré une telle profondeur de sentiment religieux. L'expression est grave, mais sans rien de sévère ni de dur; dans l'échange de sentiments entre le Christ et l'apôtre incrédule, dans cette fine et pénétrante analyse psychologique, on voit poindre comme l'aurore de la *Cène* peinte quelque quinze ans plus tard par Léonard, dans le cénacle de Sainte-Marie des Grâces. Les draperies, fouillées et un peu conventionnelles, ne montrent pas moins d'affinité avec celles dans lesquelles se complaira le disciple; leurs plis anguleux ont fait supposer que Verrocchio se servait, pour les disposer, d'étoffes de coton mouillées, procédé qui empêche l'heureux développement des lignes, et ces accidents plus heureux encore qui donnent des dispositions pleines de grâce et d'imprévu.

Un critique, que je me plais à citer, en raison de la délicatesse de son goût — qualité si rare aujourd'hui, — non moins qu'en souvenir de l'amitié qui m'unissait à lui, Charles Perkins, déplore que la profondeur de l'expression soit déparée par une dureté de style, des mouvements anguleux, une exagération de sentiment et enfin par le traitement heurté des draperies, dont les plis brisés troublent le regard. Sans réprouver entièrement ce jugement, je rappellerai que l'originalité et la fraîcheur de l'*Incrédulité de saint Thomas* rachètent bien des défauts.

L'*Enfant au Dauphin*, primitivement destiné à Careggi, la villa favorite de Laurent le Magnifique, depuis exposé sur une fontaine dans la cour du Palais Vieux de Florence (gravé p. 471), est une des créations les plus séduisantes de Verrocchio. Le motif est traité avec autant de naïveté que de liberté.

Les Madones en bas-relief de Verrocchio, conservées l'une au Musée national, l'autre à l'hôpital de Santa Maria Nuova, offrent une grande importance, surtout par l'influence qu'elles ont exercée sur les peintres contemporains. La composition est d'une extrême simplicité; le travail un peu mou, et parfois

1. Mme Édouard André, à qui tous les amis de la Renaissance ont tant d'obligations pour le zèle avec lequel elle ne cesse de recueillir dans son hôtel du boulevard Haussmann les plus précieux documents, a acquis il y a peu d'années les figures de *Vertus*, en marbre blanc (citées par Vasari), qui complétaient le mausolée.

2. Perkins rapporte que l'*Incrédulité* fut payée 400 florins (environ 20 000 francs). Mais il résulte d'un document publié par Gaye (*Carteggio*, t. I, p. 371) que l'artiste devait recevoir 800 florins larges.

comme écrasé; au poli de Mino, de Benedetto da Majano et de Civitale, Verrocchio oppose la souplesse et la morbidesse des chairs; chez l'Enfant Jésus, les formes sont grassouillettes; de petites fossettes se dessinent sur les bras et les jambes; bref, partout on devine avec quelle ardeur le maître étudiait d'après nature et quel parti il sut tirer des moulages pris sur les différentes parties du corps humain.

Verrocchio exécuta en outre, pour la lunette qui surmonte le tombeau de L. Bruni, un médaillon contenant la Madone à mi-corps avec l'Enfant debout, et, aux côtés du médaillon, deux anges en adoration. Cette œuvre, très pure et très suave, se rapproche des sculptures de Bernardo Rossellino, qu'elle a pour mission de compléter.



L'Incrédulité de saint Thomas, par Verrocchio.
(Or San Michele.)

Le buste d'une *Jeune Femme tenant une fleur*, au Musée national de Florence, montre ce qu'il y avait à la fois de personnel, de suave et d'incomplet dans le style de Verrocchio. Certaines parties, la main, le poignet, sont d'une délicatesse que Léonard n'eût pas désavouée; la physionomie est douce, avec un sourire d'une grâce exquise. Mais combien la construction générale de la figure, l'emmanchement des membres, le contour, ne devaient-ils pas provoquer de critiques! A force de creuser le détail, l'artiste en arrive à oublier l'ensemble. N'importe, dans cette morbidesse, dans cette curiosité ardente, il y a une réaction, et une réaction salutaire, contre la froideur, la sécheresse ou la banalité que l'École toscane, avec les Éclectiques, tendait à introduire dans la statuaire. Verrocchio veut faire palpiter la chair : un peu plus, il rêverait de faire sentir

les battements des tempes, comme Léonard dans le portrait de la *Joconde*.

Le dôme de Pistoia possède, dans le tombeau du cardinal *Forteguerra*, l'ébauche d'un monument grandiose rêvé par Verrocchio [1]. De ce monument, le maître, surpris par la mort, n'a pu exécuter qu'un petit nombre de figures, notamment deux anges, moitié courant, moitié volant, une de ses créations les plus personnelles et les plus charmantes (l'un d'eux gravé t. I, p. 500). Les attitudes sont tourmentées, les raccourcis peut-être trop risqués, les draperies froissées et chiffonnées à l'excès; mais quelle grâce, toujours un peu cherchée, dans les têtes! Quel charme dans le sourire des deux messagers divins, qui sont bien des anges, non des génies, nouvelle preuve de l'indépendance de l'artiste vis-à-vis de la tradition antique!

L'œuvre capitale de Verrocchio est la statue équestre du fameux condottiere *Colleone*, à Venise, la plus belle des statues équestres de la Renaissance avec le *Gattamelata* de Donatello. Le Colleone (t. I, p. 192-194), après s'être enrichi au service de la République vénitienne, lui avait fait des legs considérables. En reconnaissance de sa libéralité et en souvenir de ses exploits, le Sénat de Venise résolut, en 1479, de lui élever, sur une des principales places de la cité, un monument digne de lui; il crut ne pouvoir s'adresser à un maître plus justement fameux qu'Andrea Verrocchio. Le prix fut fixé à 1800 ducats vénitiens, soit environ 100 000 francs de notre monnaie, toutes les fournitures (cire, bois, bronze, fer) et le logement étant à la charge du Sénat [2]. L'artiste se mit à l'œuvre avec ardeur; déjà il avait terminé le modèle en terre du cheval et commencé l'armature destinée au moule, lorsque, à la suite d'intrigues — c'est du moins ce que raconte Vasari, — le médiocre Vellano de Padoue obtint d'être chargé de la figure du cavalier. Verrocchio, indigné, exaspéré, brisa les jambes et la tête du cheval et s'enfuit à Florence. Par représailles, le Sénat vénitien — je suis toujours la version de Vasari — décida que, si l'artiste retournait jamais à Venise, il aurait la tête tranchée. La réponse de Verrocchio à cet arrêt fut des plus fières. « Vous vous garderez bien, écrivit-il au Sénat, de me faire couper la

1. Le Musée de South Kensington a acquis une maquette en terre cuite pour l'ensemble de ce monument (Robinson, p. 36), et le Musée du Louvre une ébauche pour deux des anges (Collection Thiers). Ces figures d'anges, déjà toutes léonardesques, sont à rapprocher de celles du retable de Monteluce, près de Pérouse. Dans le monument de Pistoja, l'ange du milieu, vu de profil, est copié sur un des anges exécutés deux siècles auparavant par Giovanni Pisano, soit à Pistoja même, soit à Pise.

2. *Il Buonarroti*, série III, t. II (1887), p. 409. Il est dit dans le contrat que Verrocchio fit la statue plus grande qu'on ne le lui avait demandé dans le principe et qu'il devait recevoir de ce chef un supplément d'honoraires. A sa mort, le cheval et le cavalier étaient terminés (?), mais en terre seulement : « nondum perfecto dicto opere, sed relicto facto solum et dumtaxat dicto equo et figura de terra ». Verrocchio n'avait à ce moment touché que 380 ducats. Dans le sauf-conduit accordé à Leopardi pour venir achever l'œuvre de Verrocchio, il est question de la statue du cheval et de celle du cavalier comme ayant été commencées avec beaucoup de talent : « perficere equum et statuam... jam cum multa laude cœptam ». (Cigogna, *delle Iscrizioni Venete*, t. II, p. 298-301.)



Statue du Colleone, par Verrocchio. (Le soubassement par Leopardi.)
(Place de San Giovanni e Paolo a Venise.)

tête, car il n'est pas en votre pouvoir de rajuster les têtes humaines, une fois qu'elles sont séparées du tronc, et surtout de refaire une tête pareille à la mienne, cette tête qui a su exécuter cette belle tête de la statue du cheval et qui saurait la faire plus belle encore. » Frappé de la noblesse de cette attitude, le Sénat (toujours d'après Vasari) rappela l'artiste florentin et doubla ses honoraires. Verrocchio réussit à raccommoder le modèle qu'il avait brisé et mena heureusement à fin l'exécution, en terre, du cheval et du cavalier, sans pouvoir toutefois fondre cette masse colossale, car il mourut sur les entrefaites, laissant à son élève, le peintre Lorenzo di Credi, le soin de terminer le monument. Mais celui-ci, qui ne se sentait pas de taille à s'attaquer à une telle tâche, céda (d'après la découverte de M. Milanesi) le travail à un sculpteur florentin jusqu'ici inconnu, Giovanni d'Andrea di Domenico. On ignore à la suite de quelles péripéties l'ouvrage fut terminé (de 1490 à 1496) par Alessandro Leopardi, dont la part fut assurément beaucoup plus considérable qu'on ne l'admet d'ordinaire, car seul il inscrivit son nom sur le socle, et seul aussi il est nommé comme auteur du monument par différents écrivains contemporains, entre autres par Luca Pacioli.

Le *Colleone* se distingue à la fois par l'allure superbe du cheval et par la fierté du cavalier. Supérieur en cela à Donatello dans le *Gattamelata*, Verrocchio a su établir un lien plus intime entre le héros et sa monture; la fusion est plus complète, le rythme et l'harmonie plus grands. « Cette robuste et vaillante figure de Colleone, revêtu de son armure, le casque en tête, est bien, d'après l'appréciation de Perkins, le type du condottiere italien. Le cou ramassé, la tête légèrement ramenée, le cheval s'avance d'un pas lent. Le guerrier, droit et ferme sur ses arçons, regardant par-dessus son épaule gauche, nous montre un visage rude et fortement accusé, aux yeux profondément enfoncés et dont le regard intense trahit une volonté de fer qui ne recula jamais[1]. »

Verrocchio ne comptait que cinquante-six ans lorsqu'il mourut. Son disciple

1. Longue est la liste des marbres, bronzes ou terre cuites exposés sous le nom de Verrocchio dans les collections publiques ou privées. Les rédacteurs du catalogue du Musée de Berlin, MM. Bode et de Tschudi, font honneur au maître d'une série de terres cuites conservées dans le musée confié à leurs soins : la statuette, non coloriée, d'un *Jeune Homme endormi*, les jambes écartées, dans une attitude qui rappelle vaguement celle du *Faune Barberini*, une *Mise au tombeau*, deux *Enfants nus couchés*, également privés de couleur, une *Sainte Madeleine*, coloriée et dorée, un *David* debout, dans une attitude assez sentimentale, un *Saint Jean-Baptiste jeune*, etc. Verrocchio, d'après MM. Bode et de Tschudi, serait en outre l'auteur de deux bas-reliefs en marbre de Paros faisant partie du même musée, les portraits en buste de *Mathias Corvin* et de *Béatrix d'Aragon*; mais j'avoue pour ma part éprouver quelque hésitation à attribuer au maître ces deux morceaux d'une finesse et d'un fini extrêmes. — Au Musée de South Kensington, M. Robinson attribue à Verrocchio une statuette de *Saint Jérôme*, assis, lisant, et un *Crucifix*. — A Paris, dans la collection de M. Gustave Dreyfus, si riche en œuvres des Primitifs italiens, le buste en marbre d'une *Jeune Femme* (avec les cheveux formant comme des bourrelets sur les tempes), le buste en terre cuite de *Julien de Médicis*, le frère de Laurent, et la statue en terre cuite d'un *Enfant*, se rattachent également à Verrocchio.

favori, Lorenzo di Credi, rapporta ses restes à Florence, où ils furent honorablement ensevelis dans l'église Saint-Ambroise.

L'atelier de Verrocchio fut une pépinière féconde. De là sortirent, outre plusieurs sculpteurs de talent, Nanni Grosso, Agnolo di Polo et Francesco di Simone Ferrucci, deux des plus grands peintres italiens de la Première Renaissance, le Pérugin et Lorenzo di Credi, enfin et surtout Léonard de Vinci.



Buste du Colleone (Détail de la statue gravée, p. 505).

Esprit curieux, chercheur, agité et inquiet, Verrocchio ne pouvait manquer d'ouvrir à l'art des voies nouvelles. Nous avons mentionné tout à l'heure ses efforts pour répandre l'usage des moulages et développer le goût de ces masques funéraires, d'ordinaire coloriés, qui nous ont conservé les traits d'un assez grand nombre de personnages florentins célèbres. Rappelons également qu'il prit plaisir à substituer des formes foncièrement pittoresques aux silhouettes si nettes et si plastiques dont les Primitifs avaient emprunté la formule aux anciens.

A l'anxiété et à la morbidesse de Verrocchio font pendants la fierté et il convient d'ajouter la brutalité de son compatriote Antonio Pollajuolo, talent non moins incomplet que le sien, mais infiniment moins suggestif.

Antonio di Jacopo Benci, surnommé del Pollajuolo, naquit à Florence en 1429. Son père était marchand de volailles, de poulets : d'où son surnom. Antonio débuta, comme tant d'autres artistes florentins, par l'apprentissage de l'orfèvrerie. Entré dans l'atelier de Bartoluccio, le beau-père de Ghiberti, il se fit remarquer de ce dernier et eut l'honneur de l'assister dans l'exécution des ornements de la seconde porte du Baptistère : il y exécuta entre autres une caille, à laquelle, affirme Vasari, il ne manque que le don de voler, tellement elle est parfaite. Il ne tarda pas à s'établir pour son propre compte et ouvrit sur la « Piazza del Mercato Nuovo » une boutique d'orfèvrerie. Son habileté lui valut de la part de la corporation des marchands la commande d'un bas-relief destiné au retable d'argent du Baptistère : une *Nativité* (Vasari lui attribue par erreur diverses autres parties du retable), et de la part de la Seigneurie la commande d'un casque en argent destiné à être offert au duc d'Urbin en souvenir de la prise de Volterra (1472). Il ne se distingua pas moins dans l'émaillerie, qui lui fut redevable de nombreux progrès (la *Déposition de croix*, conservée au Musée des Offices, n'est toutefois pas de Pollajuolo, comme on le rapporte ordinairement, mais de Giovanni Soldi).

Ses essais en peinture et en gravure (sur lesquels nous reviendrons plus loin) ajoutèrent, quelque incomplets qu'ils fussent, à sa réputation, car il y fit preuve d'une science anatomique rare chez ses contemporains. Mais ce fut surtout comme sculpteur qu'il brilla au premier rang; c'est uniquement aussi sous cet aspect que nous avons à le considérer pour le moment.

De même que Verrocchio, Pollajuolo semble avoir dû ses premiers succès à son habileté dans la fonte du bronze. Un chef-d'œuvre en ce genre est le petit groupe d'*Hercule étouffant Cacus* (Musée national de Florence). La terre cuite l'attirait d'ailleurs aussi; il l'utilisa pour celui de ses ouvrages qui est devenu le plus populaire, le buste de *Jeune Guerrier* (même Musée[1]), figure sèche, dure et insolente, et pour un bas-relief, un *Combat d'hommes nus*, armés de poignards et de boucliers : composition pleine de « terribilità, » mais pleine aussi d'incohérence (Musée de South Kensington).

Une grande incertitude plane sur la chronologie des sculptures de Pollajuolo et, qui pis est, sur le nombre même de ces sculptures. La critique moderne a retranché de son œuvre une série d'ouvrages sur lesquels on avait pendant longtemps jugé le maître[2].

1. La collection de M. le baron Arthur de Schickler, à Paris, contient le buste en terre cuite d'un membre de la famille d'*Ugolino della Gherardesca*, qui offre des analogies frappantes avec le buste de *Jeune Guerrier*.

2. La plaque en bronze du Musée national de Florence, la *Crucifixion*, a été revendiquée en faveur d'Agostino di Duccio, avec la manière duquel elle offre effectivement de nombreux points de contact (elle paraît contemporaine des bas-reliefs qu'Agostino sculpta pour l'oratoire de Saint-Bernardin à Pérouse). *Le Cicerone* n'est pas éloigné, d'autre part, d'attribuer à Benedetto da Majano le buste, en terre cuite, si populaire, le *Jeune clerc* (au même Musée) : la mollesse et la douceur de ce morceau révèlent une inspiration et une facture toutes différentes de celles

Esprit ardent, Pollajuolo ambitionnait les plus hautes tâches. A une date qui n'a pas encore été déterminée, mais qui est certainement antérieure à 1483, il concourut pour la statue équestre de *Francesco Sforza* et soumit aux juges un double projet : dans l'un, le duc tenait sous ses pieds la cité de Vérone ; dans l'autre, il enlevait un cheval fougueux par-dessus un guerrier renversé. Ce second projet est identique, selon toute vraisemblance, au dessin conservé au cabinet des Estampes de Munich, dessin dans lequel on a cru voir à tort la reproduction de la statue équestre de Léonard de Vinci.

En 1489, Pollajuolo établit sa demeure à Rome et y commença le mausolée de *Sixte IV*, qu'il acheva en 1493 et pour lequel il reçut 5000 ducats d'or[1]. Ce monument célèbre (gravé p. 5) se compose de la statue couchée du Pape et d'un socle dont la partie supérieure est ornée de sept figures en bas-relief représentant les *Vertus théologales et cardinales*, et les côtés (creusés de manière à présenter une surface concave), de dix figures, également en bas-relief, représentant les *Arts libéraux* (on remarque parmi eux la *Perspective*!). Originale, la forme du monument l'est à coup sûr, mais rien de moins architectural ; rien qui sente davantage les préoccupations de l'orfèvre, habitué à sacrifier les grandes lignes pour ne s'attacher qu'aux détails. Quant à la statue et aux bas-reliefs, ils se distinguent, la première par cette sorte de fierté farouche qui dégénère si souvent chez Pollajuolo en dureté, les autres par leur maniérisme. « Les *Vertus* sont, au jugement de Perkins, très vicieuses, au point de vue de l'art s'entend, et les *Arts libéraux* ne sont libéraux que dans l'exagération de leurs gestes et la violence de leurs mouvements. C'est, ajoute le savant historien de la sculpture italienne, l'abandon complet de toutes les traditions de l'École toscane, et tout y concourt pour justifier l'épithète de Bernin du quattrocento donnée à Pollajuolo. » En regard de ces critiques, trop fondées, il convient de signaler la rare perfection de la fonte et la beauté de la patine.



Portrait d'Antonio Pollajuolo.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

de Pollajuolo. Enfin, la petite porte de bronze de l'armoire qui renferme les chaînes de saint Pierre (basilique de Saint-Pierre-ès-Liens, à Rome ; avec la date de 1477) a été présentée par M. Courajod, dont l'opinion a été accueillie par *le Cicerone*, comme un ouvrage de l'École romaine. Une réplique ou plutôt une variante de l'un des deux bas-reliefs de cette porte, l'*Arrestation de Saint Pierre*, figure au Musée du Louvre ; une réplique de l'autre, la *Délivrance de Saint Pierre*, au Musée de South Kensington. (Courajod, *Une Édition avec variantes des bas-reliefs de bronze de l'armoire de Saint-Pierre-aux-Liens au Musée du Louvre et au Kensington-Museum*. Paris, 1883. Extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*.)

1. Janitschek : *Repertorium*, t. III, p. 84. D'après Albertini, l'exécution du monument aurait exigé dix ans, ce qui nous forcerait de reculer jusqu'en 1483 le début du travail.

Le mausolée d'*Innocent VIII* (gravé t. I, p. 103), également dans la basilique du Vatican et non moins somptueux que celui de Sixte IV (il fut payé 4000 ducats), offre tout autant d'originalité. Le pape y est représenté deux fois en ronde bosse : une fois assis, bénissant de la droite, tandis que de la gauche il tient une lance (en souvenir de la relique dont il enrichit la basilique); une autre fois, étendu sur un sarcophage imité de l'urne de porphyre placée devant le Panthéon. Cette seconde statue est d'un style assez agité, tout comme celle de Sixte IV, mais ne manque pas de souffle.

Dans les niches creusées aux côtés de la statue assise (l'arrangement général du mausolée a été modifié lors de la reconstruction de la basilique) se trouvent les statuettes des quatre *Vertus cardinales*, dans la lunette qui la surmonte, les trois *Vertus théologales*, figures absolument déhanchées, déclamatoires, extravagantes (la *Charité*, tenant un enfant et une corne d'abondance, est représentée à mi-corps dans un médaillon, tandis que l'*Espérance* et la *Foi* sont représentées agenouillées, sous forme d'Anges, aux côtés du médaillon). Le monument semble n'avoir été terminé que peu de temps avant la mort de l'artiste, car ce fut le 30 janvier 1498 seulement que l'on y déposa la dépouille mortelle d'Innocent VIII.

Antonio Pollajuolo mourut à Rome, en 1498; il fut enseveli dans l'église de Saint-Pierre-ès-Liens. Un mausolée surmonté de son buste (une physionomie pleine de finesse et de volonté : la bouche petite, le nez énorme, le menton très fourni, le cou épais) et de celui de son frère Piero († 1496; on ne connaît de cet artiste aucun ouvrage authentique) marque la place où il repose.

Le double trait qui caractérise Pollajuolo, c'est, d'une part, l'absence d'imagination, et, de l'autre, l'affectation de l'originalité. Comme s'il lui paraissait indigne de lui de plier ses idées aux règles du sens commun, il s'attacha à l'étrange, à l'incohérent. C'est ainsi que sa médaille commémorative de la *Conjuration des Pazzi* (gravée t. I, p. 60) nous montre les têtes de Laurent et de Julien de Médicis placées au-dessus d'une clôture, comme des têtes de décapités exposées sur un échafaud, avec l'inscription *Salus publica* sous l'un, celle de *Luctus publicus* sous l'autre. L'action des petits personnages n'est pas moins énigmatique : ils s'agitent, sans que l'on devine bien pourquoi, et sans le secours des commentateurs nous ignorerions qu'ils représentent le clergé célébrant la messe, Laurent le Magnifique échappant à la troupe des conjurés, Julien de Médicis tué par les conjurés. C'est ainsi encore que, dans les trois *Vertus théologales* sculptées sur le tombeau d'Innocent VIII, Pollajuolo rompt l'égalité de tout temps établie entre ces trois allégories, en donnant à la figure de la *Charité* des dimensions beaucoup plus grandes qu'à ses compagnes et en réduisant celles-ci au rôle de simples accolytes : on croit, au premier aspect, avoir devant soi la Vierge adorée par deux anges.

Ne dirait-on pas que Pollajuolo, parmi tant de traits propres à Donatello, a pris plaisir à choisir les moins heureux, ce qu'il y avait de vide, parfois d'hébété, dans certaines physionomies de son illustre précurseur : par exemple dans les bas-reliefs de l'*Histoire de Saint Antoine.* Pollajuolo, en effet, n'est qu'une émanation de Donatello, avec cette différence que certains défauts perdus chez Donatello dans un ensemble magnifique, et par là atténués, rachetés, forment chez son mitateur la note dominante. Celui-ci se figurait à coup sûr qu'en dédaignant ainsi tout ce qui s'appelait préparation régulière d'une scène et développement normal d'un caractère, il aurait l'air d'avoir plus d'inspiration, plus de « terribilità » (quelque chose comme notre mot « bravoure ») : — telle était dès lors l'ambition suprême de l'École florentine, et comme la marque distinctive du génie.

Le cadre de ce travail ne comprend ni la description ni l'appréciation des innombrables sculptures de second ordre mises à jour à Florence pendant cette période. Une analyse impartiale pourrait y faire découvrir diverses qualités, mais le mérite qui éclipse tout autre, l'inspiration, leur fait défaut, et rien à nos yeux ne saurait le remplacer. Mieux vaut, lorsque l'occasion s'en présentera, nous étendre longuement sur un chef-d'œuvre que nous perdre ainsi, à la façon des experts ou des rédacteurs de catalogues, dans l'étude d'une infinité de maîtres habiles qui n'ont eu d'autre tort que de manquer à la fois d'originalité dans les idées et de fraîcheur dans les impressions [1].

Assurément, nous n'avons pas épuisé la liste des représentants véritablement intéressants de l'École florentine à l'époque de l'Age d'Or. Nous aurons à nous occuper, entre autres, du Torrigiano (1472-1522) et des Juste. Mais

1. Je me bornerai à mentionner en note : Francesco di Simone Ghini (aussi appelé Ferrucci) Florence, qui exécuta en 1488 à Bologne, pour l'église San Domenico, le tombeau d'*Alessandro Tartagni*, dans la manière de Verrocchio; — Zaccaria Zacchi (1473-1544) de Volterra, occupé principalement à Bologne et à Rome (*Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 69 et suiv.); — Donato Benti de Florence (né en 1470), l'un des sculpteurs de la tribune des chanteurs du dôme de Gênes (1499) et du très médiocre tombeau de *Louis* et *Valentine d'Orléans*, à la basilique de Saint-Denis (1502-1504). Cet artiste, qui fixa dans la suite son domicile à Pietrasanta, mourut vers 1547 (Santo Varni, *Donato Benci e Benedetto Fiorentino.* Gênes, 1869. De Tschudi : *Gazette archéologique*, 1885, p. 93 98). — Un autre sculpteur florentin, Baccio da Montelupo (1469-1533 ?), est connu par sa statue passablement froide de *Mars*, sculptée sur le tombeau de *P. Pesaro* (église des Frari à Venise; 1503), par sa statue en bronze de *Saint Jean l'Évangéliste* (oratoire d'Or San Michele; 1515), figure qui ne manque ni de conviction ni de vigueur (la tête, très fouillée, mais un peu petite, est celle d'un vieillard aux traits énergiques; le haut du corps est rejeté en arrière, ce qui donne à l'attitude quelque chose de décidé et de vivant). Baccio doit surtout sa célébrité aux *Crucifix* en bois, dont il se fit une spécialité. Il termina ses jours à Lucques. Son fils Raffaele da Montelupo (1505-1567) cultiva comme lui la sculpture : nous le retrouverons dans notre prochain volume. — Longue également est la liste des sculpteurs d'ornement. Accordons un souvenir, parmi eux, à Giuliano da San Gallo, qui dans ses deux tombeaux des Sassetti (église de la Trinité; le sarcophage de l'un d'eux a été gravé t. I, p. 205) et dans sa cheminée du palais Gondi (la frise a été gravée t. II, p. 397) a imité avec trop de servilité les modèles antiques.

comme le premier a principalement travaillé en Angleterre et en Espagne, et les seconds en France, il nous a paru préférable de nous occuper d'eux dans les sections consacrées à ces différentes contrées.

Quant à Rustici (1474-1554), Benedetto da Rovezzano (1478-1556 ?), le Tribolo (1485-1550), Jacopo Sansovino (1486-1570), Lorenzetto (1490-1541), Francesco da San Gallo (1494-1576), tous à cheval sur l'Age d'Or et sur la dernière période de la Renaissance, nous ferons connaissance avec eux dans notre troisième volume. C'est pour cette partie de notre travail également que nous avons dû réserver, pour ne pas la scinder, la biographie de Michel-Ange, la suprême et la plus éclatante incarnation du génie florentin.



Portrait de B. da Montelupo. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Sur les ouvrages de sculpture de Léonard de Vinci, j'ose à peine insister ici, tout n'étant encore que doutes et hypothèses. On trouvera plus loin (livre V), dans le chapitre consacré à la biographie du maître, des détails sur la statue équestre de *Sforza*. Quant aux nombreux autres problèmes se rattachant à cette face si importante de la production de Léonard, je les examinerai dans un volume spécial, qui, je l'espère, verra bientôt le jour [1].

Ce fut à coup sûr un malheur irréparable pour l'art italien que ce souverain maître eût renoncé si tôt à la sculpture : seul il eût été capable de développer les données suggestives de Verrocchio, de mêler à une observation à la fois ardente et respectueuse de la nature l'intensité du sentiment et le culte de la beauté, de faire contrepoids à l'influence de Michel-Ange et de susciter des disciples qui auraient été à lui en sculpture ce que le Sodoma et Luini, pour ne point parler de tant d'artistes illustres ses tributaires, ont été à lui en peinture. Les résultats obtenus par Rustici, dans son groupe de la *Prédication de Saint Jean-Baptiste*, laissent deviner à quel point les leçons d'un tel initiateur eussent été fécondes.

1. Étant donnée l'universalité des connaissances et, plus encore, la variété des goûts de Léonard, il nous paraît démontré qu'il a dû prendre bien souvent en main l'ébauchoir, d'abord dans l'atelier de Verrocchio, ensuite dans son atelier de Milan, où l'exécution de sa statue équestre n'a pas pu l'absorber au point de ne pas lui laisser de loisirs pour d'autres essais. Une série de morceaux révèlent plus ou moins son inspiration. C'est d'abord l'admirable terre cuite du Musée de South Kensington, *Saint Jean-Baptiste* (à mi-corps, le cou et les bras nus, un fragment de peau de bique jeté sur la poitrine, la chevelure bouclée, épaisse, le sourire sur les lèvres; gravée ci-contre). Le merveilleux buste en marbre de *Scipion l'Africain*, dans la collection Rattier, si vif, si fier, si véritablement inspiré, est également digne du maître. On retrouve aussi comme une étincelle de son génie dans le beau bas-relief en stuc du Musée de South Kensington, la *Discorde* (publié par M. Müller-Walde, dans son *Leonardo da Vinci*). Vasari parle de têtes de *Femmes riant* et d'*Enfants*, modelées par Léonard dans sa jeunesse et répandues par le moulage; mais on en a perdu toute trace.

L'École de Sienne maintient, pendant cette étape encore, son autonomie à côté de l'École florentine, quelle que soit d'ailleurs la distance qui les sépare l'une de l'autre. La patrie de Jacopo della Quercia, du Vecchietta, des Turini, d'Antonio Federighi, de Neroccio di Bartolommeo (t. I, p. 570) peut opposer à sa rivale pour cette nouvelle période les noms de plusieurs sculpteurs indigènes de mérite, ainsi que ceux de plusieurs étrangers dont elle eut le talent de s'assurer le concours (Andrea Bregno, Michel-Ange, etc.).



Buste de saint Jean-Baptiste. Manière de Léonard de Vinci.
(Musée de South Kensington.)

Francesco di Giorgio Martini, l'éminent architecte dont nous avons retracé plus haut la biographie, allie à l'expression mystique qui caractérise l'École siennoise un maniérisme qui n'est pas de bon augure, dans ses deux statues d'*Anges*, en bronze, à la cathédrale (1497) et dans deux autres *Anges portant des candélabres*, représentés à mi-figure dans le même sanctuaire.

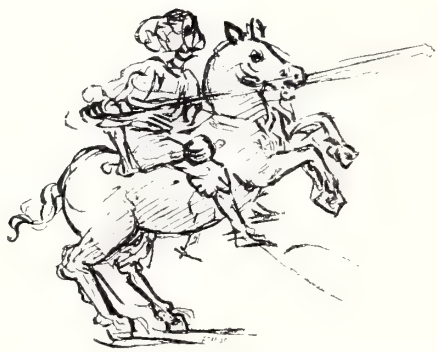
Giacomo Cozzarelli (1453-1515), l'élève de Francesco, à la fois archi tecte et sculpteur (il construisit en 1485 l'église de l'« Osservanza »), travailla tout ensemble la terre cuite et le bronze. Décorateur habile, il dota sa ville natale d'une série de superbes lanternes et de porte-torches en bronze ou en fer forgé (« Palazzo del Magnifico », 1508, etc.). Mais il a également le droit de figurer parmi les statuaires : il est l'auteur d'une statue de *Saint Sigismond*, en terre cuite coloriée (couvent del Carmine), d'un *Saint Nicolas* (église San Niccolò), d'une *Lamentation sur le corps du Christ* (église de l'« Osservanza »). *Le Cicerone* signale la finesse de l'exécution, la douceur et la beauté des formes, l'expression de rêverie propres à ces figures.

Un autre Siennois, Lorenzo di Mariano, surnommé « il Marrina » (1476-1534), brilla surtout comme sculpteur d'ornements. Il fondit et cisela le ciborium de l'église Fontegiusta, sculpta la façade de la « Libreria » du dôme

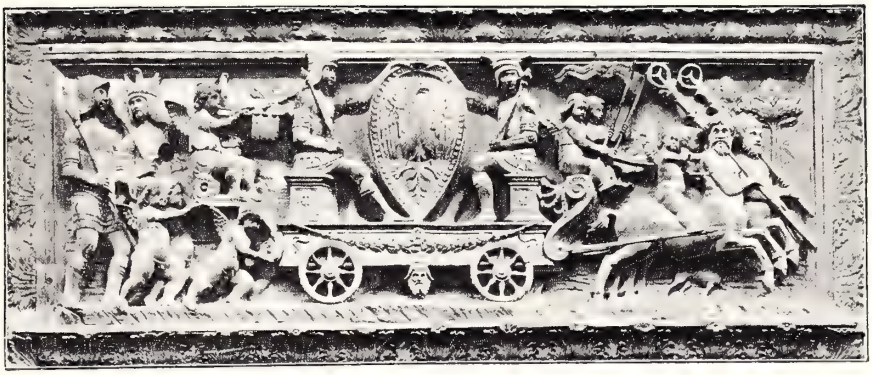
(vers 1497); le portail de la chapelle baptismale, le maître-autel de l'église Fontegiusta (1517), un autel de l'église San Martino (1522) ainsi que différents ornements destinés à l'église San Francesco. *Le Cicerone* range plusieurs de ces ouvrages parmi les plus beaux de l'époque de Raphaël. Mais, à mon avis, la richesse y dégénère trop souvent en confusion; le Marrina ne sait pas développer une arabesque avec la netteté et l'élégance des Florentins; il n'accorde aucun repos à l'œil; ses figures de génies nus pèchent en outre par leur lourdeur. — Au Musée du Louvre on attribue au Marrina un bas-relief, une Madone, d'un style mièvre et d'une expression chiffonnée.

Les Barile, de leur côté (Antonio, 1453-1516), Giovanni, son neveu († 1529?), portèrent à la plus haute perfection la sculpture en bois. A Sienne même, ils ornèrent le palais Petrucci (« Palazzo del Magnifico ») de boiseries et de pilastres d'une élégance admirable, avec des vases, des « putti », des oiseaux, des figures allégoriques, etc. A Rome, Giovanni sculpta les inimitables portes des Stances de Raphaël.

1. Courajod : *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1881.



Étude de Cavalier. Croquis de Verrocchio.



Un Triomphe allégorique. (Porte du palais Doria à Gênes.)

# CHAPITRE III

L'ÉCOLE ROMAINE ET L'ÉCOLE NAPOLITAINE. — GIAN CRISTOFORO ROMANO ET NICCOLÒ DELL' ARCA. — L'ÉCOLE VÉNITIENNE. — LES LOMBARDI ET LEOPARDI. — L'ÉCOLE DE PADOUE. — L'ÉCOLE MILANAISE.

L'Ombrie, qui à tant d'autres égards formait la transition naturelle entre Sienne et Rome, continua, dans le domaine de la sculpture, à se renfermer dans une abstention soit voulue, soit involontaire.

A Rome, malgré l'apparition de novateurs tels que Verrocchio et Pollajuolo, les sculpteurs restèrent longtemps attachés aux traditions des Éclectiques, et en particulier de Mino de Fiesole[1], dont l'influence alternait avec celle du classique Paolo Romano. La noblesse et la pureté, telles furent les qualités distinctives des innombrables tombeaux élevés pendant cette époque. C'est dans la sculpture funéraire, en effet, que l'École romaine ou plutôt l'agglomération des maîtres fixés à Rome se distingua principalement. — Aussi Andrea Sansovino (p. 493) trouva-t-il le terrain merveilleusement préparé lorsqu'il tenta la fortune dans la Ville éternelle et qu'il y créa les tombeaux des cardinaux

1. Sur les travaux exécutés à Rome par Mino, voy. la très complète monographie récemment publiée par le comte Gnoli dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1889-1890.

*A. Sforza* et *G. Basso*, le groupe de la *Sainte Anne*. En un mot, les éléments indigènes, malgré le talent d'un Gian Cristoforo Romano, ne parvinrent pas à se faire jour; les éléments étrangers d'autre part ne se fondirent pas en un effort commun, en un tout homogène, comme à Venise par exemple. Puis, tout à coup, presque sans transition, de ce style trop placide l'École romaine passa aux exagérations de Michel-Ange et de son entourage. Que de chefs-d'œuvre d'ailleurs exécutés par le maître à Rome pendant cette période, dont la *Pietà* (1498) d'une part, le malencontreux *Christ* de la Minerve de l'autre, marquent les limites!

Ici comme dans l'architecture, nous avons également à compter avec les essais de Raphaël : à diverses reprises, il prit en main l'ébauchoir. Son *Jonas* est une œuvre distinguée, mais un peu molle, et d'un modelé un peu sommaire. Sur l'*Enfant au Dauphin*, nous manquons d'informations absolument concluantes[1]. Raphaël composa en outre un projet de monument funéraire destiné à la marquise Isabelle d'Este[2].

Une apparition tout à fait sympathique est celle du sculpteur romain Gian Cristoforo, dont la personnalité commence seulement à se dégager de la pénombre.

Gian Cristoforo Romano[3], l'interlocuteur de Baldassare Castiglione dans *le Courtisan*, le sculpteur attitré d'Isabelle d'Este, grand connaisseur d'antiquités et grand amateur de musique, avait pour père le sculpteur Isaia de Pise (t. I, p. 574); il était par conséquent Toscan d'origine. Né à Rome, probablement vers 1465, il reçut les leçons de son père et de Paolo Romano. On ignore quels furent ses débuts : en 1491, on le trouve à Milan, au service de Ludovic le More, à qui la marquise Isabelle d'Este le redemande; peu de temps auparavant il avait exécuté le portrait en marbre de la jeune *Béatrix d'Este*, probablement identique au buste conservé au Louvre.

Vers la même époque, Gian Cristoforo travaillait pour Marchesino Stanga (M. Venturi lui attribue, sinon l'exécution, du moins l'invention des ornements de la porte du palais Stanga de Crémone, aujourd'hui au Louvre) et pour la Chartreuse de Pavie. Il commença pour ce sanctuaire le mausolée de *Jean Galéas Visconti*, travail pour lequel il devait recevoir 8100 livres et qui l'occupa de 1491 à 1497. Ce mausolée, qui porte l'inscription « Joannes Cristophorus Romanus faciebat », n'est toutefois pas son œuvre exclusive : l'artiste romain eut pour collaborateur Benedetto Briosco (en 1564, le sculpteur Galeazzo Alessi de Pérouse acheva diverses parties du monument; les deux figures assises près de la statue du duc n'ont même pris naissance que plus tard).

1. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, 2e édit., p. 596.

2. De Geymüller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, p. 86-96.

3. Bibl. : Valton, *Gian Cristoforo Romano, médailleur italien*. Paris, 1885. — De Fabriczy : *le Courrier de l'Art*, 1886, p. 115-117. — A. Venturi : *Archivio storico dell' Arte*, 1888.

Vers 1498, Gian Cristoforo modela la médaille d'*Isabelle d'Este*, son chef-d'œuvre, digne pendant du carton dessiné par Léonard de Vinci (p. 278, 281). Il ne serait pas impossible qu'il eût sculpté pour la marquise la porte de marbre de son « Studiolo » du palais de Mantoue, avec des médaillons imités de l'antique.

Entre 1502 et 1505, selon toute probabilité, prit naissance, dans l'église San Vincenzo, à Crémone, le monument de *P.-F. Trecchi* († 1502). Les génies nus assis près du mausolée offrent un certain archaïsme, je veux dire de la lourdeur et de la raideur, qui sent passablement le Primitif, en même temps qu'ils révèlent une étude assidue de l'antiquité. Les gestes manquent de liberté, mais n'est-ce pas là une des caractéristiques de l'enfance? Quant aux arabesques, rinceaux et autres ornements, ils se distinguent par une recherche excessive de la pureté et de la symétrie, par je ne sais quoi de timoré.



Buste de Béatrix d'Este.
Attribué à Gian Cristoforo Romano
(Musée du Louvre)

En 1505, Gian Cristoforo se rend de nouveau à Milan. La même année, il fournit à la marquise Isabelle le dessin du mausolée de la bienheureuse *Osanna* pour l'église San Domenico de Mantoue, monument dans lequel l'architecture tient peut-être une place trop prépondérante. Cette année est en outre marquée par un voyage à Rome, où notre artiste exécute la médaille de *Jules II*. Gian Cristoforo passa dans sa ville natale l'année 1506 et une partie de l'année 1507. En 1507 nous trouvons le maître à Naples, occupé à modeler la médaille d'*Isabelle d'Aragon*, une de ses moins heureuses productions. En 1508 et en 1509, nouveau séjour à Rome. En 1510, il s'établit à Lorette, en qualité de vérificateur des travaux du sanctuaire. Peut-être est-ce de cette ville qu'il fit à la cour d'Urbin l'excursion qui a laissé une trace dans *le Courtisan* de Castiglione, et qui semble avoir été également marquée par l'exécution de deux médailles : celle de la duchesse *Élisabeth* et celle de sa parente *Emilia Pia de Feltre*.

Quoique miné par le mal cruel qui fit à cette époque tant de victimes illustres, Gian Cristoforo Romano conserva jusqu'au bout l'aménité de son

caractère. Il mourut jeune encore, le 31 mai 1512, à Lorette, et fut enterré dans le sanctuaire dont il dirigeait la restauration. — Il laissait une petite collection de médailles (34 en bronze, 87 en argent), de camées, de pierres gravées, etc., qui fut vendue, conformément à ses intentions, pour faire dire des messes.

En abordant l'histoire de la sculpture dans le royaume de Naples[1], nous avons à compter avec des difficultés analogues à celles qui nous ont arrêté dans l'histoire de l'architecture : à peine commence-t-on à être fixé sur la réalité de certains noms que nous ont conservés les chroniques locales. Le lecteur comprendra que nous hésitions à nous aventurer sur ce terrain brûlant : nous avons d'ailleurs déjà fait connaître (t. I, p. 112; t. II, p. 254) la plupart des artistes qui ont vers cette époque marqué leur trace dans l'Italie méridionale : Francesco da Laurana, Tommaso Malvito de Côme (identique, d'après une conjecture de M. Courajod, au collaborateur de Francesco da Laurana dans l'exécution du retable de la Major à Marseille), puis Benedetto da Majano, Andrea Ferrucci, le Modanino, et le fameux sculpteur en bois Fra Giovanni de Vérone. Le sculpteur romain Gian Cristoforo Romano traversa également Naples en 1507 (voy. p. 517). Mais il semble n'avoir marqué son passage que par l'exécution de la médaille, assez terne, de la duchesse *Isabelle d'Aragon*, la veuve de Jean Galéas Sforza.

Parmi les sculpteurs originaires du royaume de Naples, nous devons signaler, outre Niccolò dell' Arca, que nous retrouverons tout à l'heure dans le paragraphe consacré à Bologne, outre Giovanni Merliano de Nole († 1558) et Girolamo da Santa Croce († 1537) que nous réservons pour notre troisième volume, le Cicilia, l'auteur du tombeau de *Luigi Tornabuoni* (vers 1515), dans l'église San Jacopo in Campo Corbolini, à Florence. On vante la finesse de cet ouvrage. Vers 1530 Cicilia travailla dans l'atelier de Baccio da Montelupo[2]. Il prit en outre part, avec son compatriote Girolamo Santa Croce, à l'exécution du mausolée du *Cardinal Ximenès.*

Un autre sculpteur — absolument inconnu — un certain Gasparo da Napoli, modela vers 1500 un bas-relief en bronze, — un *Saint Jérôme*, qui se trouve aujourd'hui au Musée de Berlin[3].

Dans les Abruzzes, nous avons à compter avec le sculpteur Silvestro Ari-

1. Bibl. : Les ouvrages de Schultz (*Denkmæler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*) et de Perkins (*les Sculpteurs italiens* et *Historical Handbook of italian Sculpture*) sont malheureusement déjà arriérés. Quant à ceux de M. Bindi (*Artisti abruzzesi* et *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*), ils ne témoignent pas sur tous les points d'une critique assez pénétrante.

2. Vasari. — Gaye, *Carteggio*, t. III, p. 585.

3. Le buste de *Ferdinand I*[er] († 1494; au Musée du Louvre) n'est pas fait pour donner une haute idée du talent des sculpteurs napolitains appartenant à la seconde moitié du XV[e] siècle. Ce buste, antérieur au superbe bronze qui représente le même prince et que l'on attribue à Guido Mazzoni (gravé t. I, p. 115), est d'une facture lourde et molle. Les cheveux, qui descendent jusque sur les sourcils, donnent à la physionomie quelque chose d'hébété.

scola d'Arischia ou Silvestro d'Aquila[1]. Cet artiste fit son apprentissage à Florence, chez Donatello, à ce que l'on affirme; il grava dans cette ville, en 1439-1440, deux sceaux destinés au pape Eugène IV. A Aquila il exécuta entre autres, en collaboration avec son élève Salvator Aquilano, la célèbre « arca » de saint Bernardin de Sienne († 1440), pour l'église du même nom. Cet ouvrage, d'une grande richesse (il coûta, dit-on, 20 000 ducats d'or), se compose « d'un vaste massif quadrangulaire, un peu lourd et trapu, décoré d'ornements, de statuettes et de reliefs. Le plus important de ces derniers représente la Madone trônant sur un nuage porté par des anges; l'Enfant divin, debout sur les genoux de sa mère, bénit le donateur agenouillé, que lui présente saint Bernardin. Les figures du saint et du donateur sont simplement drapées et bien groupées; l'Enfant Jésus est plein de dignité dans la pose et le mouvement; mais la Vierge, gauchement assise, a un air de suffisance, et saint Jean Capistran, agenouillé à sa droite, une bannière à la main, est théâtral et maniéré. On ne trouve pas dans l'ornementation, les guirlandes, les fruits, les oiseaux et les grotesques, cette netteté et cette délicatesse de ciseau par lesquelles se signalent les meilleurs tombeaux des « quattrocentistes »; et les statuettes de saint Pierre, saint Paul, saint François, saint Antoine, saint Sébastien, celles de sainte Catherine, de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste, ainsi que le bas-relief de la *Résurrection*, sur la face postérieure de la châsse, s'élèvent à peine au-dessus du médiocre[2]. »

Silvestro Ariscola vivait en 1480 encore : il termina cette année même le mausolée du cardinal *Amico Agnifili*, également à Aquila.

A côté de Silvestro d'Aquila nous rencontrons Andrea dall' Aquila, que nous savons avoir fréquenté l'atelier de Donatello et travaillé pour Cosme de Médicis[3]. Cet artiste eut en outre une part considérable aux sculptures de l'arc de triomphe de Naples (1458). A cela se bornent nos informations sur sa vie et son œuvre. Perkins lui attribue, mais sans arguments décisifs, le mausolée de la *Comtesse de Montorio*, Maria Pereira, dans l'église Saint-Bernardin à Aquila. La statue de la défunte s'y fait remarquer par la liberté de la facture, et le motif des deux génies nus tenant un écusson fait penser au tombeau de Marsuppini, sauf que ces génies sont assis au lieu d'être debout. Le sarcophage, avec ses griffes de lion, ses rinceaux, ses chérubins reliés par des festons, procède également d'un modèle florentin.

A Atri, le sculpteur milanais Paolo de Garviis sculpta en 1503 l'autel de la cathédrale, pour le compte du duc Matteo III Aquaviva et de son épouse Isabella Piccolomini.

1. Bibl. : Cicognara, *Storia della Scultura*, t. IV, p. 410-415. — Bindi, *Artisti abruzzesi*, p. 33-42. — Le même, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, p. 800-810.

2. Perkins, *les Sculpteurs italiens*, t. II, p. 52.

3. Milanesi, *Documenti per la storia dell' Arte senese*, t. II, p. 300.

Vasari a introduit dans l'histoire des arts un certain Mino del Reame, sur lequel on n'a pas jusqu'ici pu trouver de données certaines (voy. notre tome I, p. 577).

En Sicile, une famille d'origine lombarde, les Gagini, s'empara du sceptre de la sculpture. En attendant que nous consacrions, dans notre troisième volume, une étude d'ensemble à cette dynastie qui, plusieurs générations durant, défraya Palerme et les environs de compositions religieuses, rappelons ici les titres d'une série de Carrarais portant le prénom d'Antonio (Antonio di Guido, Antonio Colombi et Antonio Berrettari). L'un d'eux — l'on ignore malheureusement lequel — sculpta, au dire de Vasari, pour le duc de Monteleone, vice-roi de la Sicile, trois statues de la *Vierge*, destinées aux autels de la cathédrale de Monteleone, et plusieurs autres ouvrages qui enrichirent les églises de Palerme (voy. p. 256).



Statue d'Ange, par Niccolò dell' Arca.
(Châsse de saint Dominique à Bologne.)

Nous avons hâte de traverser les Marches et la Romagne, qui n'offrent guère à notre attention que des sculpteurs étrangers (Michele et Alvise de Milan, Giovanni di Gabriele de Côme[1], Ambrogio Barocci, l'un des décorateurs du palais d'Urbin, Gian Cristoforo Romano; puis, à Lorette, l'essaim des collaborateurs d'Andrea Sansovino), pour découvrir de nouveau, sinon une École, du moins un groupe ayant quelque cohésion.

Bologne même ne nous arrêtera qu'un instant : ici encore, ce sont des étrangers, venus les uns du centre, les autres du midi, le Napolitain Niccolò

1. *Archivio storico Lombardo*, 1882, p. 304-324.

dell' Arca, le Florentin Francesco di Simone, puis Michel-Ange, et enfin Sperandio de Mantoue, qui créent les œuvres véritablement faites pour s'imposer. On affirme que Baccio da Montelupo séjourna également à Bologne dans sa jeunesse et y exécuta les statues des *Douze Apôtres*.

Né à Bari, fixé jeune encore à Bologne, Niccolò dell' Arca s'inspira principalement des modèles laissés par Jacopo della Quercia, bien que celui-ci, selon toute vraisemblance, fût mort assez longtemps avant son arrivée. Son premier ouvrage à date certaine (1458) est le vigoureux bas-relief de l'église San Giacomo Maggiore, représentant *Annibal Bentivoglio à cheval* (gravé t. I, p. 581).



Statue d'Ange, par Michel-Ange.
(Châsse de saint Dominique à Bologne.)

En 1467, Niccolò fut chargé de terminer le couronnement en marbre de la châsse (l'« arca », d'où son surnom) de *Saint Dominique*, ouvrage considérable, où il succéda à des maîtres tels que Niccolò Pisano et où il eut à son tour des successeurs tels que Michel-Ange. De 1469 à 1473 environ, l'artiste y sculpta les *Anges* tenant des festons, figures d'une plénitude, d'une exubérance et d'une désinvolture étonnantes pour un ouvrage du XV[e] siècle, *Dieu le Père*, quatre *Prophètes*, vêtus en Sarrasins (l'un d'eux gravé t. I, p. 298) et offrant une saveur réaliste très marquée, cinq *Saints* et enfin une *Pietà*. On y admire la netteté et la force de la caractéristique, et je ne sais quoi de vif, de spirituel, de brillant. La statuette de l'ange agenouillé qui tient un flambeau a longtemps passé pour l'œuvre du Buonarroti. De fait, elle l'emporte sur la statuette de ce dernier par le sentiment de la jeunesse et de la grâce, par sa rare suavité. Considéré au point de vue architectural, le couronnement de l' « Arca » est d'ailleurs aussi irrégulier que possible : il procède avant tout de la sculpture en bois; certains motifs, par exemple cet

enfant appuyé sur une seule jambe, ces dauphins dont les uns montent et dont les autres descendent, violent les règles de la sculpture en marbre et, on peut l'ajouter, de la sculpture décorative.

En 1478, Niccolò exécuta pour la façade du Palais Public de Bologne une superbe terre cuite représentant la *Vierge avec l'Enfant Jésus*. On admire dans ce morceau une liberté, une ampleur, un mouvement et une vie extraordinaires; les draperies sont traitées par grandes masses, avec une véritable bravoure; l'enfant, le nez un peu relevé, n'est pas sans analogies avec les types de Verrocchio.

On manque de détails sur les dernières années de Niccolò dell' Arca. Nous savons seulement qu'il mourut en 1494.

Le sculpteur et médailleur Sperandio[1] était, comme Niccolò dell' Arca, un étranger : il se rattachait par ses origines à la ville de Rome; son père, l'orfèvre Bartolommeo, fixé à Mantoue, puis à Ferrare, appartenait en effet à la noble famille romaine des Savelli. Sperandio naquit, selon toute vraisemblance, à Mantoue, vers 1425; il suivit son père à Ferrare et devint le médailleur attitré de la cour d'Este, au service de laquelle il demeura jusqu'en 1477; après un séjour à Faenza, il se fixa, en 1478, à Bologne. On ignore où et quand il mourut : ce fut probablement vers 1500, et non en 1528, comme on l'a longtemps cru.

Sperandio travaillait le marbre aussi bien que le bronze, et si l'on ne peut lui attribuer que par conjecture certains bustes ou certaines sculptures décoratives (buste en terre cuite de *Jean II Bentivoglio*, dans la collection Orloff à Paris; bas-relief d'*Éléonore d'Aragon*, dans la collection G. Dreyfus, etc.), il est aujourd'hui acquis qu'il exécuta, en 1482, le tombeau du *Pape Alexandre V*, dans l'église San Francesco à Bologne, œuvre lourde et empâtée, avec des figures pauvres et vides. On affirme qu'il modela vers la même époque les chambranles (en terre cuite) de la jolie porte de l'église Santa Caterina (ou Corpus Domini) dans la même ville, avec ses génies, ses candélabres, ses mascarons, à la fois pleins de naïveté et pleins de charme, nullement comparables au malencontreux tombeau d'Alexandre V. — Nous aurons à apprécier plus loin le mérite de Sperandio comme médailleur[2].

Parmi les sculpteurs originaires de Bologne, *le Cicerone* mentionne avec force éloges les œuvres — des terres cuites principalement — de Vincenzo Onofri, l'auteur du mausolée de l'évêque *Nacci* à San Petronio (vers 1480), du buste du philosophe *Beroalde* à San Martino Maggiore (1504), et de différents autres ouvrages. Il y relève la finesse, la grâce et la vie.

1. Bibl. : A. Venturi : *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 385; 1889, p. 229.

2. Sperandio étant mort, selon toute probabilité, vers l'année 1500, ne saurait être l'auteur du buste placé sur le tombeau de *Mantegna* († 1506). Ce buste, attribué par M. de Fabriczy à Bartolommeo Melioli, vient d'être revendiqué par MM. U. Rossi et Bode en faveur de Gian Marco Cavalli. (*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 428.)

Le peintre Francesco Francia s'essaya aussi, mais d'une manière accidentelle, dans la sculpture. On lui attribue le portrait en bas-relief de *G. Bentivoglio* (église San Francesco à Bologne) et le buste d'un *Gentilhomme bolonais* (Musée de Berlin, n° 191).

A Ferrare, Alfonso Lombardi ou Alfonso Citadella éclipse tous ses contemporains. Ce maître appartient au xv<sup>e</sup> siècle par la date de sa naissance et à la fin de la Renaissance par la date de sa mort (1537). Ayant l'embarras du choix, il nous a paru préférable de réserver sa biographie pour notre troisième volume, consacré à une époque où les sculptures intéressantes se font si rares.



Madone de Niccolò dell' Arca. (Palais Public de Bologne.)

Parmi les sculpteurs qui travaillèrent à Mantoue, il suffit de rappeler les noms de Luca Fancelli, Gian Cristoforo Romano, Gian Marco Cavalli, l'Antico (p. 282-284). Je serais disposé à inscrire à l'actif de Fancelli les *Génies nus*, sculptés en bas-relief sur la balustrade de l'escalier de l'église San Sebastiano (revendiqués récemment par M. Frizzoni en faveur de Donatello). Ces génies, malheureusement très frustes aujourd'hui, sont très largement traités et très libres de mouvements [1]. Le grand Andrea Mantegna a également le droit de figurer dans ce groupe d'élite : des poésies contemporaines célèbrent l'habileté avec laquelle il maniait l'ébauchoir. — Plus que toute autre École, celle de Mantoue se renfermait dans l'étude de l'antiquité, incitée qu'elle y était par la marquise Isabelle. Mais tout nous autorise à affirmer que ses productions gardaient néanmoins quelque chose de cette saveur qui faisait si complètement défaut à l'École de Padoue.

1. L'un de ces bas-reliefs est gravé dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 336.

Guido Mazzoni[1], surnommé Paganino, d'après le prénom d'un de ses parents, et Modanino, d'après le nom de sa patrie, appartenait à une famille assez considérable des environs de Modène. Il débuta par la confection de masques de carnaval ou de théâtre et dirigea, en qualité d' « impresario », une fête donnée en l'honneur d'Éléonore d'Aragon. Ses premières créations monumentales semblent avoir été (vers 1475), dans l'église de Busseto, la *Nativité*, dont un fragment, une tête, se trouve aujourd'hui entre les mains du comte Lodovico Cesis, à Modène, et la *Déposition de croix*, qui est restée en place. Un peu plus tard, entre 1477 et 1480, il exécuta en terre cuite une autre *Déposition de croix*,



La Déposition de croix, par Mazzoni. (Église San Giovanni à Modène.)

pour l'oratoire de « San Giovanni Decollato », à Modène. Cette composition, reproduite ci-dessus, est pleine de vie, d'émotion, d'éloquence. L'artiste y a habilement mêlé des figures idéales à des figures réelles (quelques-unes peut-être moulées sur nature), et a ainsi singulièrement ajouté à l'effet de cette scène déchirante. S'il a exagéré l'expression de la douleur dans celle des femmes qui ouvre la bouche pour crier, dans celle qui lui fait pendant il a merveilleusement rendu la résignation. L'attitude du disciple bien-aimé (quelque jeune clerc du XV^e^ siècle), qui prodigue ses soins à la Vierge, est noble et touchante au possible. On ne saurait imaginer une traduction plastique plus saisissante du *Mystère de la Passion*, dont les représentations étaient encore si fréquentes à cette époque.

Selon toute vraisemblance, Mazzoni exécuta également la *Pietà* de l'église

1. Bibl. : Malmusi, Galgani et Valdrighi, *le Opere di Guido Mazzoni e di Antonio Begarelli*. Modène, 1823. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 432, 533 et le t. I du présent ouvrage, p. 117. — Venturi : *Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 156; 1890, p. 5 et suiv.

« Santa Maria della Rosa », à Ferrare, et la *Vierge avec l'Enfant adorée par des saints*, autrefois dans l'église de l' « Osservanza », aujourd'hui au dôme de Modène. Venise et Crémone s'enrichirent également d'œuvres similaires, aujourd'hui détruites.

En 1489, Mazzoni se rendit à Naples, où il résida plusieurs années durant. Outre le buste en bronze du roi *Ferdinand* (gravé t. I, p. 115), il y modela la célèbre *Déposition de croix* de l'église de Monte Oliveto (gravée page 257). Cette composition est à la fois plus crue et plus théâtrale que celle de Modène : au lieu de grouper harmonieusement les personnages, l'artiste les a simplement juxtaposés, et de telle manière que la plupart d'entre eux se montrent de profil (on affirme qu'il y représenta l'historien et poète Pontano sous les traits de Nicodème, Sannazar sous ceux de Joseph d'Arimathie, Alphonse sous ceux de saint Jean). Après avoir suivi Charles VIII en France (où nous le retrouverons plus tard), Mazzoni, après un premier voyage à Modène en 1507, revint se fixer définitivement dans sa ville natale en 1516, chargé d'honneurs et de richesses; il y mourut deux années après, en 1518.



Fragment d'une statue de Mazzoni.
(Collection du comte Cesis à Modène.)

Dans son testament, l'artiste (qualifié de « magnificus comes et eques dominus Guido de Mazonis ») divisa en trois parties sa fortune, qui était fort ronde : il en laissa une partie à sa veuve et à ses parents, la seconde au mont-de-piété de Modène, la dernière aux pauvres.

Par son réalisme, non moins que par son culte pour la polychromie, Mazzoni appartient encore à l'ère des Primitifs : il les dépasse, d'un autre

côté, par l'extrême souplesse de son style et par la puissance du sentiment dramatique.

Un autre artiste considérable de Modène, Antonio Begarelli (1565), nous échappe par la date de ses travaux.

A Venise, la sculpture, sans connaître les fortes études et sans nourrir les hautes ambitions de l'École florentine, nous offre un ensemble de productions varié, intéressant et séduisant au suprême degré : statues, bustes et bas-reliefs, retables, frises et cariatides, cheminées et tombeaux, margelles de puits et bases de mâts [1], marbres, bronzes et terres cuites. Aussi bien les architectes, presque tous habitués à manier le ciseau en même temps que le compas, lui faisaient-ils la part belle : à l'opposé des architectes-peintres, tels que Bramante, Raphaël, Peruzzi, ils mettaient leur gloire à charmer, non par la correction des lignes, mais par le luxe des détails et prodiguaient sans compter rinceaux, arabesques, masques et mascarons, ornements de toute nature. Ils se rencontraient sur ce point avec leurs voisins les Lombards, dont ils procèdent sur bien des points : les principaux d'entre eux, pendant la période qui nous occupe, les Lombardi, avaient en effet pour patrie les environs du lac de Côme ; seuls Antonio Riccio et Leopardi pouvaient être revendiqués, le premier par Vérone, le second par Venise même. Sans suivre exactement les errements de l'École personnifiée par les Mantegazza, les Omodeo, les Solari, les Bambaja, etc., les sculpteurs vénitiens aboutirent cependant à des résultats à peu près identiques : la suavité des types et le sentimentalisme des expressions se substituèrent chez eux à l'âpreté primitive. Je ne serais pas éloigné de croire que l'influence de Léonard de Vinci y fût pour quelque chose, quoique le maître ne semble avoir visité Venise qu'assez tard et n'y avoir séjourné que peu de temps. Cette influence a pu s'exercer par le canal de Verrocchio, qui portait en lui à l'état plus ou moins latent quelques-uns des traits distinctifs du génie de son immortel disciple; elle se propagea plus tard, après 1490, par l'initiative d'Andrea et de Cristoforo Solari, fixés un instant à Venise. Enfin les œuvres mêmes de Léonard éveillèrent un écho au milieu des lagunes : nous le savons par la copie en marbre de la *Cène*, dans l'église « Santa Maria dei Miracoli ».

Si les sculpteurs vénitiens se rapprochaient, d'autre part, des sculpteurs de

1. Pour toutes ces sculptures décoratives, je renvoie le lecteur à l'ouvrage de M. Molinier : *Venise, ses arts décoratifs et ses collections*. — Tout est à admirer dans ce siècle béni et dans cette ville fortunée. « On s'oublierait une journée, dit Charles Blanc, rien qu'à regarder les margelles des citernes du Palais ducal, sculptées d'un goût charmant par deux artistes du XVI[e] siècle, Niccolò Conti, Vénitien, et Alphonse Alberghetti, de Ferrare. Flanquées de cariatides, de sirènes, historiées de sujets bibliques, ciselées de mille arabesques en haut et bas-relief élégamment tourmentées, ces belles vasques sont travaillées comme des coupes de Benvenuto, et revêtues, à l'intérieur, de plaques en bronze niellé. » (*De Paris à Venise*, p. 146.)

Padoue et de Vérone par leur goût pour des motifs antiques souvent dénués de sens, ils s'écartaient d'eux dans le choix des modèles. Les Vellano et les Andrea Riccio, poussant à l'excès les principes de Donatello, se confinaient de plus en plus dans l'imitation des sarcophages romains de la décadence : d'où une sécheresse et une froideur extrêmes. Les Vénitiens, au contraire, plus en mesure, grâce à leurs expéditions maritimes, de connaître les chefs-d'œuvre de la sculpture grecque, s'attachaient à des proportions élancées et agréables, à un modelé gras, à des transitions harmonieuses. Comparez les « Putti » de l'église San Giobbe à ceux du « Santo » de Padoue, modelés par Donatello : que les premiers sont plus souples, que leur grâce est plus naturelle, plus primesautière! Et comme ils se ressentent du voisinage d'une école de peinture dont la suavité était à ce moment la note dominante[1]. Quand j'aurai ajouté que les sculptures vénitiennes brillent par la fraîcheur des impressions non moins que par l'indépendance des idées, qu'elles ont un tour aisé, je ne sais quel parfum de jeunesse, et parfois je ne sais quel mauvais goût délicieux, on reconnaîtra qu'il est impossible d'imaginer, dans une sphère d'ailleurs inférieure, une opposition plus complète aux principes des Florentins. Dénués de toute force dramatique, les Vénitiens triomphent dans l'expression de la grâce ou du recueillement. Rarement graves et austères, ils excellent à créer d'exquis types d'éphèbes, à l'épaisse chevelure frisée, ainsi qu'à traduire en marbre les effusions lyriques, avec un souffle, une délicatesse



« Putto » servant de cariatide.
(Église San Giobbe à Venise.)

1. A quel point les sculpteurs vénitiens se laissèrent dominer par les peintres leurs compatriotes, nous le savons par une série de bas-reliefs : la *Présentation au temple*, du Musée du Louvre (p. 460), ou encore le *Doge Lorédan aux pieds de la Vierge*, dans la salle « degli scarlatti » au Palais des Doges, composition vive et concise, pleine de mouvement et cependant

admirables, comme dans ces exquises figures d'*Anges* qui se pressent à l'entrée de la porte du tabernacle, dans le bas-relief du Musée de Brera (gravé p. 343). Et que de fierté, quel souffle guerrier dans ces nombreux mausolées élevés par la République reconnaissante à ses généraux ou à ses amiraux (par exemple, à ce Leonardo da Prato qui lui offrit ses services pendant la Ligue de Cambrai et qui mourut au champ d'honneur en 1511)!

Des deux grands artistes florentins qui firent un séjour plus ou moins prolongé au milieu des lagunes, l'un — Verrocchio — était mort depuis plusieurs années déjà (1488), l'autre — Jacopo Sansovino — n'avait pas encore fait son apparition (après 1527). Ces deux dates marquent exactement les limites et le champ d'action de l'École venitienne[1].

Le sculpteur-architecte Antonio Riccio ou Rizzo[2] de Vérone, l'auteur des statues d'*Adam* et d'*Ève* et de différents tombeaux de doges, nous est déjà connu (t. I, p. 584; t. II, p. 426). Il suffira de rappeler par quel aspect monumental, par quelles lignes sévères, frappe le tombeau du doge *Niccolò Tron* (1473), dans l'église des « Frari »; les figures, quoique nombreuses, sont confinées dans des niches, et s'harmonisent parfaitement avec l'encadrement architectural.

Un des parents d'Antonio, Lorenzo Bregno, qui passe pour avoir sculpté le mausolée de l'amiral *B. Pesaro* († 1503), dans l'église des « Frari », celui du général *D. Naldo* († 1510), dans l'église SS. Giovanni e Paolo, et différents autres monuments (décrits par Perkins), manque d'originalité et de science.

Pietro Lombardi, à la fois architecte et sculpteur, tout comme Antonio Riccio (voy. p. 425), fut pendant cette période le décorateur attitré des églises et des palais vénitiens. Assisté de ses fils Antonio et Tullio, il organisa la production sur la plus vaste échelle; le nom des Lombardi devint comme une raison sociale (la plupart de leurs œuvres sont anonymes; parmi les rares exceptions, il convient de citer le tombeau de *Dante*, puis les deux statues de *Saint Jérôme* et de *Saint Paul* dans l'église S. Stefano; ils sont signés du nom de Pietro Lombardi.)

Lorsque Bernardo Bembo fut nommé en 1481 gouverneur de Ravenne, il fit élever par ce maître, sur la grande place, deux colonnes supportant, l'une la

recueillie et suave comme un Jean Bellin. Voici, d'autre part, le buste du Musée du Louvre (gravé p. 467), qui est comme un Carpaccio en sculpture (je parle des portraits d'ambassadeurs dans l'*Histoire de Sainte Ursule*), ou, si l'on aime mieux, comme une effigie flamande transplantée sous le ciel de Venise. Il est impossible de porter plus bravement sa laideur que ce bourgeois, avec sa bouche énorme et son nez en trompette.

1. Je ne parle pas de divers artistes florentins qui ne firent que traverser Venise ou qui n'y brillèrent qu'au second rang, tels que Baccio da Montelupo, qui sculpta en 1503 la statue de *Mars* sur le tombeau de B. Pesaro, Simone Bianco, etc.

2. Dans un mémoire récent sur les tombeaux vénitiens de la Première Renaissance, M. A. G. Meyer a cherché à démontrer qu'Antonio Rizzo et Antonio Bregno étaient deux personnages distincts (*Annuaire des Musées de Berlin*, t. X, 1889, p. 79 et 187).

statue de *Saint Apollinaire*, l'autre une statue de *Lion*, emblème de la domination vénitienne. Lombardo exécuta en outre le tombeau de *Dante* (1482 ; gravé p. 67), œuvre sans vie et sans accent.

A Venise même, Pietro dirigea l'exécution du tombeau du doge *P. Mocenigo* (entre 1478 et 1481), à SS. Giovanni e Paolo, et probablement aussi du tombeau de *Jacopo Marcello* († 1484), aux « Frari ».



Mausolée de Leonardo da Prato.
(Église SS. Giovanni e Paolo à Venise.)

Dans le tombeau de *Mocenigo*, Pietro (assisté de ses fils Antonio et Tullio) eut évidemment à compter avec les exigences de la famille, qui réclamait tout un peuple de statues (le monument en contenait à l'origine dix-sept, toutes de grandeur nature) ; à force de multiplier les figures, il enleva à son œuvre toute unité et toute sévérité ; l'inégalité des dimensions aggrave encore ce défaut. Nous avons d'abord les trois statues de *Guerriers* qui servent de cariatides au sarcophage, puis trois autres statues, parmi lesquelles le *Doge*, debout sur le couvercle du sarcophage, puis, de chaque côté, dans des niches, de nouvelles statues de *Guerriers*, puis les statues de *Saint Georges*, de *Saint Théodore* et d'*Hercule* ; enfin, au sommet, celle du *Christ* entre deux anges, sans préjudice des bas-reliefs représentant l'*Entrée de Mocenigo à Scutari*, la *Remise de la ville de Famagosta*, la *Résurrection du Christ*. Il n'y a plus nulle trace de l'humilité chrétienne dans la fière inscription : « A l'aide des dépouilles conquises sur les ennemis (*ex hostium manubiis*) ».

Le tombeau de *Jacopo Marcello* nous montre trois personnages courbés dans une attitude assez disgracieuse et servant de cariatides au sarcophage, qui est double. Au-dessus, la statue du défunt debout entre deux pages, d'un dessin charmant, qui tiennent l'écu, chacun un bras appuyé sur la hanche.

L'ensemble du monument est étriqué; mais ces figures juvéniles suffisent pour nous désarmer.

Décorateurs avant tout, les Lombardi célèbrent leur triomphe dans les sculptures de l'église « Santa Maria dei Miracoli » (p. 427)[1]. Partout, à l'intérieur comme sur la façade, portes et fenêtres, piliers et chapiteaux, galeries et parois disparaissent sous des figures de saints, des « putti », des sirènes, des lézards, des couleuvres, des coqs, des ornements de toute nature. Ces sculptures, fouillées comme des ouvrages d'orfèvrerie, ont autant de grâce que d'originalité; elles ont surtout une spontanéité, une fraîcheur, un parfum de jeunesse, qui en font le plus printanier et le plus exubérant des poèmes taillés dans la pierre, à cette époque fortunée. Les auteurs, héritiers de la fantaisie et de la sève inhérentes au style gothique, croient évidemment aux figures fantastiques qu'ils évoquent, par exemple à ces sirènes qu'ils ont prodiguées sur la base des piliers : elles sont pour eux, avec les hippocampes, les génies familiers de la Reine des mers. Si, par leur profusion, ces sculptures rappellent celles du temple des Malatesta à Rimini, combien ne l'emportent-elles pas sur celles-ci par leur ingénuité, leur abandon, leur suavité ! C'est l'éternel contraste entre l'École florentine et l'École vénitienne, l'École des dessinateurs et l'École des poètes.

La ville de Trévise s'enrichit également de deux tombeaux importants dus à Pietro : celui de l'évêque *Giovanni Zanetti* (au dôme) et du sénateur *Onigo* († 1490), dans l'église San Niccolò. Perkins vante la finesse du premier : ses sculptures, dit-il, semblent exécutées avec une aiguille, non avec un ciseau.

Vers la fin de l'année 1495 ou le commencement de l'année 1496, Pietro Lombardo fut chargé par le marquis François de Mantoue de sculpter les ornements d'une chapelle votive en souvenir de la bataille de Fornoue; de longues années durant il s'occupa de cet ouvrage, mais le manque de subsides de la part du marquis en empêcha l'achèvement[2].

1. Les travaux durèrent de 1481 à 1489. Nous possédons le contrat conclu par Pietro Lombardi pour la construction et la décoration de la façade : Pietro s'engageait, moyennant la somme de 1 000 ducats, à exécuter les trois portes, avec des sculptures de la *Vierge*, de deux *Anges* et de deux *Prophètes*. Il était stipulé que les marbres seraient fournis aux frais de l'artiste, ainsi que tous les autres matériaux, qu'ils seraient tirés soit de Carrare, soit de la Grèce, et qu'ils seraient entremêlés de pierres de Vérone noires et rouges (G. Boni, *Santa Maria dei Miracoli*. Venise, 1887). — On range en outre parmi les productions de Pietro Lombardi et de son atelier diverses sculptures du palais des Doges, de la « Scuola di San Marco », de la chapelle Giustiniani à San Francesco della Vigna. — Quant aux sculptures — véritablement exquises — de l'église San Giobbe, et notamment ces « putti » d'une souveraine élégance, placés dans les pendentifs de la voûte, on ignore s'ils peuvent être inscrits à l'actif des Lombardi. Rien n'égale la suavité et la distinction de ces figures si variées d'attitudes, les unes revêtues de la cuirasse, d'autres couvertes de longues tuniques, d'autres encore toutes nues. Impossible d'imaginer une antithèse plus complète à la sécheresse et au maniérisme florentin ou padouan. La décoration de la porte, avec ses rinceaux indécis occupant toute la hauteur des pilastres et ses palmettes un peu monotones, offre moins d'intérêt.

2. A. Luzio et R. Renier : *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 433-438.

Pietro prit en outre part, ainsi que son fils Antonio, à la décoration de la chapelle Zeno, dans la basilique de Saint-Marc.

Cet artiste éminent mourut, d'après une découverte récente, au mois de juin 1515.

Antonio Lombardo[1], l'un des fils de Pietro, est surtout connu par son bas-relief en bronze du « Santo » de Padoue (1505) : *Saint Antoine faisant proclamer par un enfant l'innocence de sa mère.* Perkins qualifie la composition d'œuvre de second ordre : « Les figures, dit-il, grossièrement proportionnées, raides de pose, manquent de vie. » *Le Cicerone,* au contraire, signale les analogies de ce bas-relief avec les stèles antiques et en loue l'ordonnance, « la beauté, qui n'est pas toutefois exempte de froideur, ainsi que l'excellence du modelé ». — Antonio Lombardo s'établit la même année à Ferrare, où il fit souche, et où il mourut en 1516.

Un autre fils de Pietro, Tullio Lombardo, dont la vie se prolongea jusque fort avant dans le XVI[e] siècle (voy. p. 425), le plus occupé et, au jugement de MM. Burckhardt et Bode, le moins doué parmi les membres de cette famille célèbre, prit part, avec son père et son frère, à la décoration de « Santa Maria dei Miracoli », ainsi qu'à l'exécution du mausolée de *P. Mocenigo.* Il sculpta en 1484 les quatre *Anges agenouillés* servant de support à un autel de l'église San Martino, et, à quelque temps de là, le *Couronnement de la Vierge,* bas-relief de l'église San Giovanni Crisostomo. On lui attribue en outre diverses sculptures de la façade de la « Scuola di San Marco », la *Pietà* de San Lio et la *Pietà* de « Santa Maria della Salute ». A Padoue, Tullio exécuta deux bas-reliefs en bronze destinés au « Santo » : *Saint Antoine guérissant le jeune homme qui s'était coupé le pied* et *Saint Antoine découvrant une pierre à la place du cœur de l'avare* (commandés en 1501, livrés en 1525). Ce sont des compositions pures, mais froides, sans force de caractéristique, sans énergie dans les gestes, d'un faire mou et lisse, en un mot sans âme. Et cependant, que de prétentions dans ces bouches entr'ouvertes, destinées à donner aux personnages un air inspiré, dans ces bras levés, dans ces cheveux arrachés ! Rien qui sente davantage le style académique. On y reconnaît sans peine l'auteur des *Vertus* placées sur le tombeau du doge Vendramin.

Un autre sculpteur vénitien, Alessandro Leopardi, tantôt l'associé et tantôt

1. On attribue à Antonio et à Tullio Lombardo les bas-reliefs en marbre de la collection Spitzer, provenant du palais de Sassuolo, près de Modène. Ces bas-reliefs, exécutés pour le duc Alphonse d'Este en 1508, représentent la *Forge de Vulcain* et la *Dispute de Minerve et de Neptune pour la possession de l'Attique.* Les compositions sont remarquables par un mélange de froideur et de douceur : c'est ainsi que l'on comprenait l'interprétation de l'antique vers la fin de l'Empire et le commencement de la Restauration. Tullio Lombardo eût été digne d'être l'ancêtre de Canova (Piot : *Gazette des Beaux-Arts* 1878, t. II, p. 599 et suiv. — Perkins, *les Sculpteurs italiens,* t. II, p. 222, et *Historical Handbook,* p. 403).

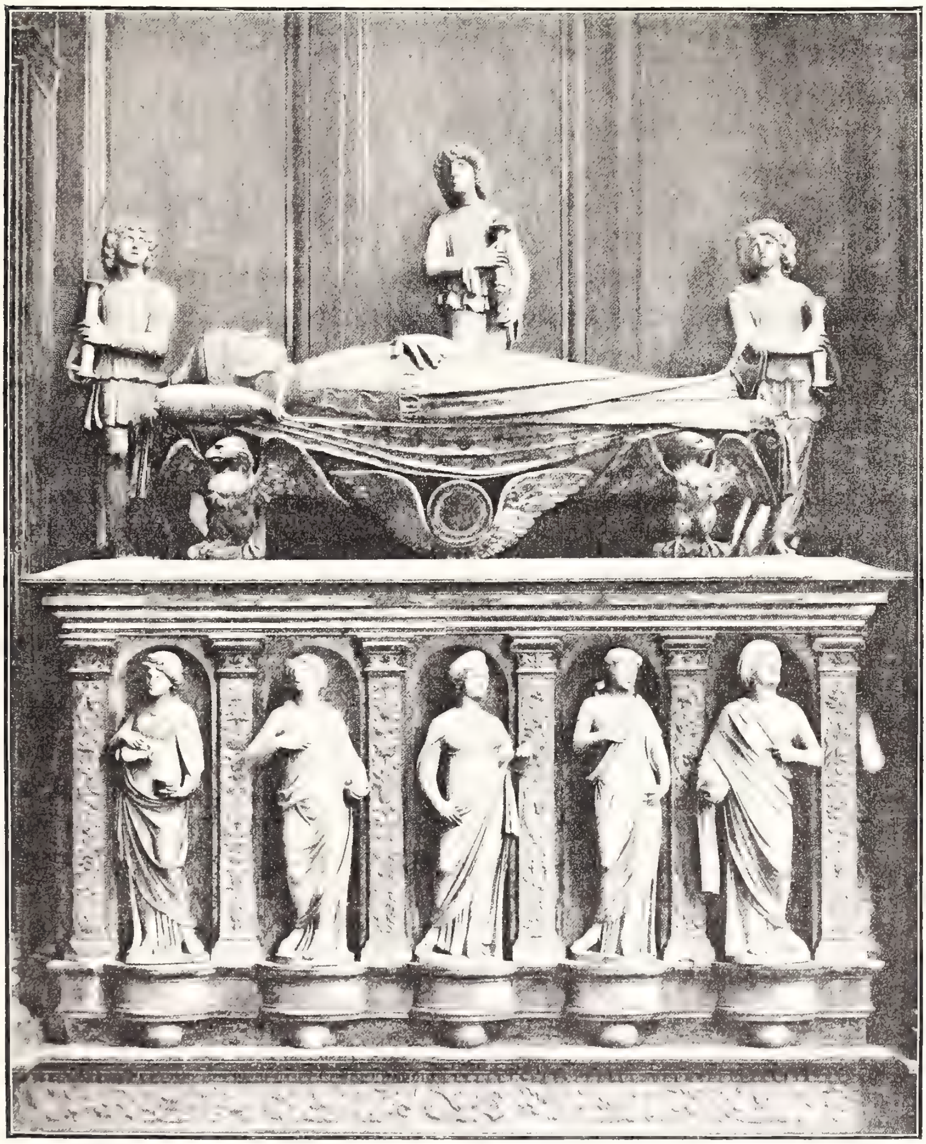
le rival des Lombardi, occupe à côté d'eux le premier rang parmi les maîtres qui ont illustré Venise vers la fin du XV[e] et au commencement du XVI[e] siècle. On ignore ses débuts comme artiste. Le mausolée du doge *Andrea Vendramin* († 1478), dans l'église SS. Giovanni e Paolo, qu'on lui attribue généralement, mais à l'exécution duquel Tullio Lombardi eut certainement une part importante, est probablement un de ses premiers ouvrages. C'est un modèle au point de vue de l'architecture en même temps qu'au point de vue de la sculpture. Une niche supportée par deux colonnes (et non plus par deux pilastres; prenons acte de cette substitution) et flanquée de deux ailes en retraite sert de cadre à de nombreux bas-reliefs et statues. Sur le socle, des *Génies* (vêtus) tenant l'épitaphe, puis d'autres *Génies* (nus) chevauchant sur des chevaux marins, etc. Plus haut, le sarcophage, contenant, dans des niches, cinq statues de *Vertus*, dont le style châtié, mais timide, et l'expression sentimentale et déclamatoire trahissent la main de Tullio Lombardo. Le sarcophage sur lequel repose le doge — les mains croisées sur la poitrine — a pour support des aigles, d'un dessin assez disgracieux; il est entouré de trois *Anges* tenant des torches, trois des plus belles figures de l'art vénitien, de tout point dignes de se mesurer avec les créations des Bellini et de Cima de Conegliano. Les deux statues de *Jeunes Guerriers*, debout sous les niches pratiquées dans les parties en retour, brillent par la fierté en même temps que par une grâce juvénile. Je passe sur les autres figures (*Annonciation*, *Sirènes* supportant le médaillon qui couronne le monument, etc.) de cet ensemble si vivant, si harmonieux, et d'une inspiration si foncièrement chrétienne, qui suffirait pour assurer l'immortalité au nom de Leopardi[1].

En 1487, Leopardi se compromit par un faux en écriture privée, qui lui valut d'être banni de Venise. Rien d'ailleurs ne nous autorise à tirer de ce péché de jeunesse, cruellement expié, une conclusion trop défavorable sur le caractère de l'artiste.

Après la mort de Verrocchio, le Sénat rappela Leopardi, comme étant le seul maître capable de mener à fin la statue du *Colleone* (p. 505). Sur la part précise que l'artiste vénitien eut à l'exécution de la statue même, les avis sont partagés. Mais nous savons pertinemment qu'il a le droit de revendiquer pour sa propriété exclusive la décoration du socle. Ce piédestal gigantesque est flanqué de six colonnes composites, aux proportions et à l'agencement très étudiés. Les ornements, fort sobres, se composent d'écussons, de palmettes, d'oves, de denticules, etc.; sur la frise, des hippocampes, des trophées, etc.

1. Ce mausolée, autrefois placé dans l'église des Servites, a été considérablement modifié lors de sa translation dans l'église de SS. Giovanni e Paolo. Les deux statues de *Sainte Madeleine* et de *Sainte Catherine* qui l'ornent aujourd'hui sont l'œuvre de Lorenzo Bregno. Par contre, les deux statues d'*Adam* et d'*Ève* qui en faisaient partie autrefois, se trouvent aujourd'hui, la première dans la collection de M. Henri Péreire à Paris, la seconde au palais Vendramin à Venise. Les deux *Pages* du couronnement ont été acquis en 1841 par le musée de Berlin (*Annuaire du Musée de Berlin*, t. X, p. 205).

L'ensemble offre un mélange de sécheresse et de fierté; l'ampleur aussi bien que l'harmonie leur font défaut. L'auteur semble s'être appliqué à donner le



Tombeau du doge Andrea Vendramin, par Leopardi et Tullio Lombardo.
(Église SS. Giovanni e Paolo à Venise.)

moins de saillie possible à ses figures; il a cherché à obtenir le modelé à l'aide d'un relief essentiellement plat.

A partir de 1503 Leopardi s'occupa, en collaboration avec Antonio Lombardo, de décorer la chapelle Zeno[1], élevée en l'honneur du cardinal de ce nom

1. Les comptes de la construction et de la décoration pour les années 1503 à 1521 ont été

(† 1501), dans la basilique de Saint-Marc. Mais il se retira en 1505, à la suite de dissentiments avec son collaborateur, et eut pour successeurs Zuane di Alberghetto et Pietro Zuane delle Campane, tous deux fondeurs habiles (le bronze fait les principaux frais de la décoration de la chapelle). Plus tard on eut recours à Pietro Lombardi, le père d'Antonio, ainsi qu'à Paolo Savi. La chapelle ne fut terminée que vers 1515. Il n'est pas aisé de distinguer les différentes mains dans un ensemble si riche. *Le Cicerone*, sur l'appréciation duquel nous aimons à nous régler, attribue à Leopardi les dix *Vertus* du sarcophage et peut-être la « Madonna della Scarpa ».

En 1505, l'année même où il abandonna les travaux de la chapelle Zeno, Leopardi modela et fondit les trois fameuses bases de mâts, destinées à la place de Saint-Marc, avec leurs lions ailés, leurs tritons et leurs néréides. Quoique ces derniers motifs constituent une allusion à la domination que Venise exerçait sur les mers, il faut y voir plutôt une sorte de débauche archéologique analogue à celle de l'École de Padoue.

On manque d'informations sur les dernières années de ce maître éminent : on ignore même la date de sa mort, qui arriva, ce semble, après 1521.

Il n'entre pas dans mes vues de présenter au lecteur, l'un après l'autre, tous les maîtres qui se sont signalés à Venise pendant cette ère fortunée, où il semblait que l'on n'eût qu'à prendre en main le ciseau pour avoir du talent : je me bornerai à rappeler en note les titres de quelques-uns d'entre eux[1].

Parmi les sculpteurs nés dans les colonies que les Vénitiens possédaient de l'autre côté de l'Adriatique, le plus considérable par son talent et par son influence, tant sur l'Italie méridionale que sur la France, est le Dalmate

publiés dans les *Documenti per la storia di San Marco in Venezia;* Venise, Ongania 1886, p. 17 et suiv.

1. Le sculpteur et médailleur Vittore Camelio ou Gambello (1460-1539) sculpta les statuettes des douze *Apôtres* pour le chancel de S. Stefano (1475), celles de la *Vierge*, de *Saint Jean-Baptiste* et des *Apôtres* pour le chancel des « Frari » (ces dernières, très indécises comme attitude, sont sans grand caractère et sans grande expression). A l'Académie de Venise, on voit de lui deux bas-reliefs avec des *Scènes de combat* (autrefois sur le tombeau du capitaine Briamonte). L'un d'eux, un *Combat de Cavaliers et de Fantassins*, est traité dans le style simple, sobre et concis de la sculpture grecque, en même temps qu'avec une grande vigueur. On trouvera chez Perkins l'indication de divers autres ouvrages attribués à ce maître, dont nous aurons à reparler dans le paragraphe consacré aux médailleurs.

Antonio Dentone est l'auteur des mausolées du général *Onato Giustiniani* († 1464), aujourd'hui détruit, de l'amiral *Vittore Capello* (1467) à SS. Giovanni et Paolo (avec un groupe représentant le défunt agenouillé recevant l'étendard des mains de sainte Hélène), peut-être aussi de celui du général *Melchior Trevisan* († 1500), dans l'église des « Frari ».

Zuane Zorzi, surnommé Pyrgotèle († 1531), est l'auteur d'un bas-relief avec la *Vierge et l'Enfant Jésus*, à « Santa Maria dei Miracoli », œuvre gracieuse d'après *le Cicerone*, faible d'après Perkins. On lui doit en outre la statuette de *Santa Giustina*, sur le bénitier du « Santo » de Padoue. Son groupe en marbre de *Vénus fouettant l'Amour*, célébré par Battisto Guarino dans une épigramme imprimée en 1496, a disparu.

Francesco da Laurana[1]. Inconnu hier encore (*le Cicerone*, d'ordinaire si bien informé, ne prononce même pas son nom), Francesco da Laurana, ou Laurana tout court, comme on l'appelle, se trouve aujourd'hui investi, par un de ces brusques engouements dont la critique d'art a tant de peine à se défendre, de la paternité non seulement d'œuvres importantes qui lui appartiennent bien légitimement, mais d'une série plus considérable encore d'œuvres anonymes[2]. Devant cette sorte d'effervescence, on comprendra que, renonçant à une appréciation qui serait prématurée, je m'en tienne, quant à présent, à quelques détails biographiques, sauf à reprendre la question lorsque j'aborderai l'histoire de la Renaissance en France.



Base de mât en bronze par A. Leopardi.
(Place Saint-Marc à Venise.)

Francesco da Laurana était, comme son nom l'indique, originaire de la petite ville de Laurana en Dalmatie, et par suite compatriote, peut-être parent, du fameux architecte du palais d'Urbin, Luciano da Laurana.

Nul doute qu'il n'ait passé par la forte école des sculp-

1. Bibl. : Di Marzo, *delle Belle Arti in Sicilia*, t. IV, p. 185-189. — Le même, *I Gagini*. — *La Chronique des Arts* du 2 avril 1881, où j'ai pour la première fois signalé et établi l'identité du Laurana de Naples et de Palerme avec le Laurana du roi René. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 486-489. — Le présent ouvrage, t. I, p. 115-116. — Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance; Francesco Laurana*. Paris, 1882. — Courajod, *Un fragment du retable de Saint-Didier d'Avignon*. Paris, 1884. — Bode : *Annuaire des Musées de Berlin*, t. IX, p. 209, t. X, p. 28.

2. Notamment une série de bustes de femmes, parmi lesquels le buste de *Marietta Strozzi*, au Musée de Berlin (autrefois attribué à Desiderio da Settignano; t. I, p. 548). Je signalerai à Paris, comme rentrant dans la même catégorie, le buste d'une *Princesse d'Urbin*, dans la collection de M. le baron Arthur de Schickler.

teurs florentins ; sous la recherche de la noblesse des lignes, il conservait cependant un vieux levain de réalisme, et, l'occasion se présentant, il savait aussi bien que n'importe quel autre artiste du Nord créer des types vulgaires ou laids : il l'a montré dans son *Portement de Croix* de l'église Saint-Didier à Avignon.

Nous rencontrons Francesco Laurana d'abord à la cour du roi René d'Anjou, pour qui il fondit, de 1461 à 1466, diverses médailles; de 1468 à 1471 il travailla en Sicile : à Palerme, il exécuta pour le dôme une statue de la *Vierge tenant l'Enfant*, d'un style simple et pur dans les draperies, avec une certaine vivacité dans la figure de l'enfant, et pour le couvent de San Francesco plusieurs sculptures; à Erice et à Noto, il sculpta également des statues de la *Vierge*. Après un court séjour en France, en 1473, il se rendit à Naples, où le roi Ferdinand lui commanda, en 1474, pour la chapelle du Château Neuf, une statue de la *Vierge*, que M. de Fabriczy a retrouvée en place[1]. Puis il retourna en France et y créa une série d'ouvrages importants, avec lesquels nous aurons à faire connaissance plus tard.

« Padoue est la ville des bronzes, comme Florence est la ville des Madones. Pendant près de deux siècles elle a eu le privilège de fabriquer les beaux candélabres, les vases, les coupes, les flambeaux, les encriers, les sonnettes, les bas-reliefs et les figurines de haut style, qui forment aujourd'hui l'ornement de nos cabinets et de nos musées (Eugène Piot). » La sculpture en bronze d'une part, le culte de l'antique de l'autre, telles sont en effet les marques distinctives et comme la raison d'être de cet antique foyer de la Renaissance.

Le principal élève et imitateur laissé par Donatello dans cette cité qu'il avait littéralement subjuguée fut le Padouan Bartolommeo Bellano ou Vellano (né vers 1430, mort d'après les uns en 1492, d'après les autres en 1500 ou même en 1502). Ses progrès furent si rapides, raconte Vasari, et il fit concevoir de telles espérances à son maître, que celui-ci, avant de quitter Padoue, lui laissa tous ses ustensiles, ainsi que les dessins et les modèles des bas-reliefs en bronze destinés au « Santo ». J'ignore ce qu'il y a de fondé dans cette légende; mais il est avéré que Vellano ne commença les bas-reliefs du « Santo » que quelque vingt ans après le départ de son maître (de 1484 à 1488), et que s'il avait fait concevoir des espérances, il ne les justifia en aucune façon

Le mausolée d'*Antonio Rosselli* (« Antonius de Ruycellis », † 1466), au « Santo » (basilique de Saint-Antoine de Padoue), est, ce semble, un des premiers ouvrages de Vellano. L'ensemble comme les détails rappellent l'arrangement des tombeaux florentins. Pilastres encadrant une arcade soutenue par des pilastres plus petits, festons, frises à palmettes et à mascarons, chapiteaux

1. Summonte, l'auteur de la précieuse lettre adressée à M. A. Michiel (p. 255), avait connaissance des travaux exécutés à Naples par Laurana, car il indique « Francesco Schiavone » (évidemment notre artiste) comme l'auteur des sculptures de l'arc de triomphe du « Castel Nuovo ».

ornés de griffons, génies nus tenant les écussons : rien n'y manque de ce qui caractérise l'architecture funéraire de la Toscane, rien, si ce n'est la netteté, l'élégance, le goût et le talent. Les pilastres et les festons sont d'une lourdeur excessive; les figures indécises et molles; aucun rapport — je ne parle même pas d'harmonie — n'existe entre les différents membres d'architecture.

A Rome, où il tenta la fortune au temps du pape Paul II, Vellano modela le buste en bronze de ce souverain pontife, placé au haut de l'escalier du palais de Saint-Marc; il exécuta en outre une foule de petits ouvrages en marbre ou en bronze. La seule œuvre monumentale à laquelle il lui fut donné d'attacher son nom, la statue, plus grande que nature, du même pape, placée à Pérouse hors de la porte San Lorenzo, dans une niche formée de plusieurs sortes de pierres sculptées avec beaucoup de soin (1467), a malheureusement été détruite pendant les orages de la Révolution.



Portrait de Vellano.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

A partir de 1469, Vellano travaille pour le « Santo » et y sculpte les armoires en marbre de la sacristie, ouvrage pour lequel il reçoit 550 ducats ou 3410 livres (les payements s'échelonnent jusqu'en 1472).

L'artiste padouan semble d'ailleurs avoir souvent résidé à Venise : ainsi s'explique comment le Sénat de cette ville l'envoya en 1479 à Constantinople, à la requête du sultan Mahomet II. Ainsi également s'explique comment (si le récit de Vasari mérite créance) le Sénat eut l'idée de lui confier l'exécution du cavalier (le Colleone) destiné à prendre place sur le cheval de Verrocchio (p. 505).

De 1484 à 1486, comme il a été dit, Vellano modela et fondit, pour le chœur du « Santo », dix bas-reliefs représentant le *Sacrifice de Caïn*, le *Sacrifice d'Abel* et la *Mort d'Abel* (en un seul compartiment), le *Sacrifice d'Abraham*, *Joseph vendu par ses frères*, *Pharaon et son armée noyés dans la Mer Rouge*, l'*Adoration du Veau d'or*, le *Serpent de bronze*, *Samson renversant les colonnes du temple*, *David vainqueur de Goliath*, le *Jugement de Salomon*, et *Jonas jeté à la mer*.

Si ces compositions se distinguent par quelques-uns des défauts qui caractérisent la dernière manière de Donatello, elles n'offrent en revanche aucune des qualités propres au maître. Elles pèchent tout d'abord par la mesquinerie de la conception, par le manque de vérité et de vie. Dans l'*Histoire d'Abel* et dans l'*Histoire de Jonas* l'artiste a éparpillé les figures d'une façon ridicule et s'est complu dans des détails absolument enfantins. Aussi les contemporains ne lui ménageaient-ils pas leurs critiques; Gaurico l'appelle « ineptus artifex ».

En 1491, Vellano commença, pour l'église San Francesco de Padoue, le mausolée du Vénitien *Pietro Roccabonella*, professeur de médecine et de philosophie. Ce monument, en bronze, achevé en 1498 par Andrea Riccio,

représente le professeur assis devant son pupitre, un livre à la main; des deux côtés, des « putti » d'un style gracieux tenant un écusson; plus loin, un bas-relief représentant la Vierge avec l'Enfant Jésus assis sous un baldaquin, avec saint François d'Assise et saint Pierre Martyr. Perkins a jugé sévèrement cette dernière composition, à laquelle il reproche la petitesse des têtes, la longueur des corps, la dureté des draperies découpées en losanges et en carrés. Mais je serais tenté de plaider les circonstances atténuantes : si le style a quelque chose de heurté, il est aussi, par contre, mouvementé et savoureux. La ronde d'enfants ou plutôt la course d'enfants, ciselée sur le socle du trône de la Vierge (quel apropos!), est tout à fait spirituelle et charmante; elle doit certainement être mise au compte de Riccio.



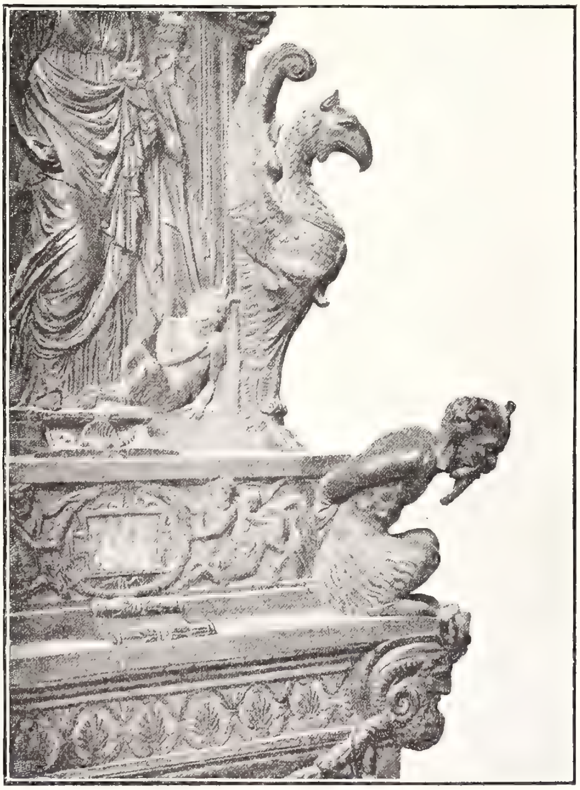
Andrea Riccio, par lui-même.
Buste en bronze.
(Collection Davillier, au Musée du Louvre.)

Andrea Briosco, surnommé Riccio (en latin « Crispus »), probablement à cause de ses cheveux crépus, était le fils d'un orfèvre milanais — Ambrogio — fixé à Padoue : il naquit le 1er avril 1470. Élève de Vellano, il dut sa réputation à son incomparable habileté de fondeur et de ciseleur, plutôt qu'à des qualités transcendantes d'invention ou de style. Ce n'est pas qu'il manquât d'esprit ni même de charme (son portrait et la statuette d'*Arion*, tous deux entrés au Louvre avec la collection Davillier, le prouvent surabondamment); mais l'abus des réminiscences classiques d'une part, et, de l'autre, une facilité excessive, une production véritablement industrielle, enlèvent à son œuvre beaucoup de son intérêt. Touffues, riches, parfois amusantes, ses compositions n'offrent que trop souvent la banalité inséparable d'une fécondité aussi excessive. Il s'est chargé de démontrer par son exemple où devaient conduire logiquement, fatalement, les principes de Donatello poussés à leurs dernières conséquences, et quel danger présentait l'introduction des motifs antiques dans des scènes avec lesquelles ils n'avaient aucun rapport. Le maître avait donné l'exemple dans ses bas-reliefs de l'*Histoire de Saint Antoine :* le disciple usa et abusa de ces intercalations vides de sens; il ne prenait même plus la peine d'amener plus ou moins ces plagiats, mais les prodiguait au hasard. Donatello d'ailleurs n'était pas seul responsable de ces exagérations : nous avons le droit de mettre en cause l'esprit même de la Renaissance. Toute tentative de résurrection d'un style éteint implique des emprunts plus ou moins nombreux. L'École de Pise en avait donné l'exemple longtemps avant Donatello, et puisque je viens d'évoquer le souvenir de Niccolò Pisano, je signalerai les analogies, peut-être fortuites, mais à coup sûr frappantes, entre les démons si bizarres inventés par ce glorieux précurseur, entre son génie au masque (*Jugement dernier* du Baptistère de Pise) et les

démons ainsi que le génie au masque de Riccio (tombeau des della Torre).

En 1506, Riccio, qui comptait alors trente-six ans, fut chargé de fondre pour le « Santo » deux bas-reliefs, faisant suite à ceux de Vellano, la *Translation de l'Arche* et l'*Histoire de Judith*. Il y créa des pages riches et brillantes, mais aussi dénuées de sincérité que de fermeté.

J'en viens à la plus populaire des créations de Riccio, le fameux candélabre du « Santo ». Commencée en 1507, cette œuvre gigantesque (elle mesure, sans le piédestal, $3^{m},92$ de haut et $1^{m},12$ de large dans son plus grand développement) fut achevée en 1516 seulement (elle fut payée à l'artiste 600 ducats d'or; environ 30 000 francs). Un connaisseur éminent, Eugène Piot, n'hésitait pas à la ranger « parmi les monuments les plus illustres de l'art italien, entre les portes de Ghiberti et les fonts baptismaux de la cathédrale de Sienne ». Assurément, l'ensemble séduit par son extrême richesse, et l'on ne saurait nier que les détails ne soient très habilement agencés. Mais quel travestissement, quelle mascarade, j'allais dire quelle indécence, dans un sanctuaire chrétien, sur le maître-autel d'une basilique visitée chaque année par des milliers et des milliers de pèlerins, que cette apothéose du paganisme envisagé dans ses inventions les plus profanes! A côté des personnifications de la *Musique*, de l'*Histoire*, de la *Renommée*, de l'*Envie*, de la *Haine*, des *Quatre Vertus cardinales*, à côté de l'*Adoration des Mages*, du *Sacrifice de l'Agneau pascal*, de la *Mise au tombeau*, de la *Descente aux limbes* (avec des démons qui se ressentent du voisinage de l'Allemagne), voici des motifs tels que *Jupiter foudroyant des monstres*, du haut d'un char qui est traîné par deux jeunes femmes, dont l'une tient deux vases, l'autre une couronne et une branche de laurier, la *Déesse Hygie*, puis des *Sphinx*, des *Têtes de béliers* et des *Têtes de*



Candélabre de Riccio. Fragment. (Basilique de Saint-Antoine à Padoue.)

*Jupiter Ammon*, des *Satyres enchaînés*, des *Centaures*, des *Sirènes*, des *Griffons*, des *Scènes de sacrifice*, bref un arsenal de formules banales à force d'avoir été ressassées et en tout cas privées de signification dans un tel lieu. Un conflit ne pouvait manquer de se produire entre l'inspiration et une mémoire chargée à ce point; tout ce qui s'appelle émotion et sincérité devait sombrer dans un tel déluge d'érudition. Il ne faut pas que l'habileté du praticien nous fasse oublier la pauvreté d'imagination de l'artiste, cette pauvreté qui se dissimule sous la profusion des emprunts hétérogènes.

Dans sa ville natale, l'artiste padouan se signala en outre par l'exécution du tombeau d'*Antonio Trombetta* († 1518), au « Santo », avec le buste en bronze du défunt (1521-1524).

A Vérone (p. 296), Riccio éleva, dans l'église San Fermo Maggiore, le fameux tombeau des *Della Torre* (l'ensemble gravé p. 346; deux des bas-reliefs, p. 120, 121). Si la donnée architecturale frappe par son originalité, presque par sa bizarrerie (colonnes renflées dans le bas, sarcophage isolé reposant sur quatre sphinx, etc.), la conception des sujets traduits dans les bas-reliefs surprend bien davantage. Transportant dans une atmosphère idéale Marc Antonio della Torre, qu'il représente presque toujours nu, à la façon des héros de l'antiquité (c'est ainsi que Canova encore a représenté Napoléon I[er] dans sa fameuse statue du palais de Brera), l'artiste déroule devant nous une série de scènes sans réalité aucune. Le travestissement des personnages, tous affublés de costumes antiques, nous choque autant que nous glace le manque complet de sincérité, d'énergie, de précision. Même dans la *Lamentation autour du cadavre de della Torre*, il n'y a que de la déclamation. Quelle différence avec les scènes analogues de Donatello!



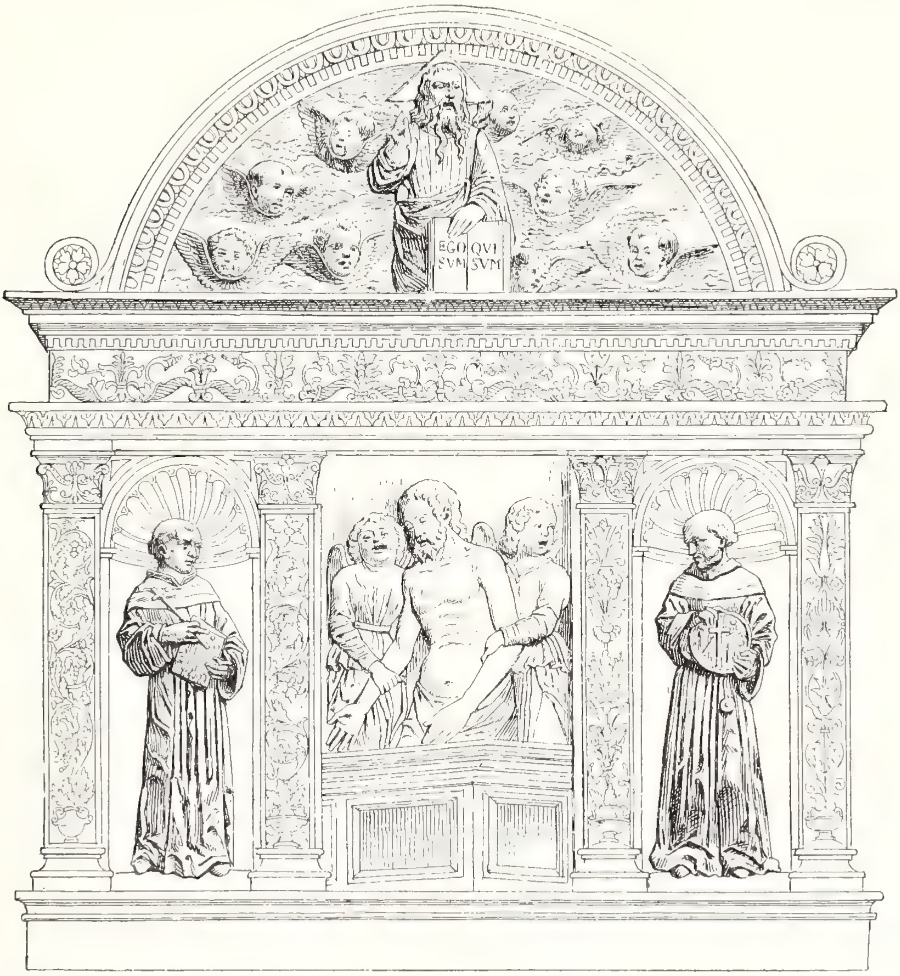
Buste en bronze d'Andrea Loredano, par Andrea Riccio.
(Musée Correr à Venise.)

Riccio s'essaya également dans l'architecture : on lui attribue, mais sans preuves suffisantes, les plans de l'église Santa Giustina à Padoue.

Cet artiste spirituel et frivole mourut âgé de soixante-deux ans, le 8 juillet 1532[1].

1. Outre de nombreuses plaquettes, que l'on trouvera décrites dans l'ouvrage de M. Molinier

Conséquente avec elle-même, l'École de Padoue passa de l'imitation à la contrefaçon. Le médailleur Giovanni Cavino (né vers 1500, mort en 1570) excellait à reproduire, à restituer ou à contrefaire les médailles antiques; il se fit une réputation peu enviable comme faussaire. Ces pastiches, pour employer




Le Christ entre saint François d'Assise et saint Bernardin de Sienne.
Sculpture de l'École vicentine. (Église San Lorenzo à Vicence.)

un euphémisme, ne portaient pas uniquement sur les médailles : M. Courajod

(*les Bronzes de la Renaissance*), je citerai dans nos collections parisiennes le superbe bas-relief en bronze représentant la *Mise au Tombeau* (collection Gustave Dreyfus; gravé p. 83), un *Cavalier antique* (collection Spitzer; une réplique dans la collection Lichtenstein à Vienne), l'*Adoration des Mages*, bas-relief en bronze (collection Davillier, au Musée du Louvre), la statuette d'*Arion*, dans une attitude à la fois pleine de liberté et pleine de poésie, et le buste de *Riccio* (même collection), une statuette en bronze de *Moïse* (drapé à l'antique, la tête munie de cornes semblables à celles de Jupiter Ammon, la main droite étendue; collection de Mme Édouard André). — A Venise, le musée Correr possède un superbe buste en bronze d'*Andrea Loredano* († 1499), exécuté par Riccio en 1491 (gravé ci-dessus).

a retrouvé une longue série de statuettes, de bas-reliefs et d'objets de petite dimension, d'ordinaire en bronze, auxquels leurs auteurs s'efforçaient de donner toutes les apparences de morceaux antiques, poussant parfois l'audace jusqu'à les mutiler pour mieux tromper les amateurs[1].

Un bas-relief en pierre légué au Louvre par Charles Timbal et un retable de l'église San Lorenzo de Vicence (exécuté en 1474), tous deux publiés par Courajod[2], caractérisent la petite École vicentine, dont les créations se ressentent à la fois de l'influence de Donatello et de celle de Mantegna, avec une certaine exagération dans l'expression et les gestes. Tous deux représentent le *Christ mort* soutenu par deux anges, dont l'un sanglote, la bouche grande ouverte (expression peut-être bien vraie, mais qui frise la grimace); à droite et à gauche un saint. Dans le tympan, Dieu le Père à mi-corps. Le retable de Vicence est complété par les acteurs de l'*Annonciation* et par la Vierge entre saint François et saint Bernardin. L'ornementation appartient déjà complètement à l'art nouveau : elle se compose de palmettes, de denticules, d'oves, d'arabesques. Les deux ouvrages sont peints et dorés.

Séparées et comme coupées en deux par l'École padouane, l'École milanaise[3] et l'École vénitienne offrent cependant de nombreuses analogies : ce qui leur est commun, c'est la faiblesse des études préparatoires : l'anatomie, les proportions, la physionomie, leur sont aussi peu familières que la connaissance même des modèles antiques; tour à tour lyriques et narratives, elles ignorent la puissance dramatique. Inféodées toutes deux, plus longtemps que n'importe quelle autre École italienne au style gothique, elles parviennent, mais après des

1. *L'Imitation et la Contrefaçon des Objets d'art antiques aux XV^e^ et XVI^e^ siècles*. Paris, 1889.

2. *Quelques Sculptures vicentines*. Paris, 1882. (Extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*.)

3. Bibl. : Perkins. — *Le Cicerone*. — Lübke. — Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali Architetti, Scultori e Pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, t. II. Milan, 1865. — Rahn : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. III, 1880, p. 386 et suiv. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 252 et suiv.

La diffusion des sculpteurs lombards, déjà si marquée pendant la période précédente (t. I, p. 122, 191, 194-195; t. II, p. 458), continue à s'affirmer. Aux Gagini, à Andrea Bregno, à Ambrogio Barocci, à Caradosso et aux différents autres artistes mentionnés ci-dessus comme ayant travaillé au dehors, il faut ajouter les Lombardi de Venise (originaires de Carona, près de Lugano), Tommaso Malvito de Côme, le sculpteur de la crypte de la cathédrale de Naples et probablement aussi du retable de *Saint-Lazare* à la Major de Marseille; Paolo de Garviis de Milan, le sculpteur de la cathédrale d'Atri (1503); l'orfèvre Ambrogio de Milan (le père d'Andrea Riccio), qui s'était fixé à Padoue; Cristoforo de Milan (1509) et Bernardino de Milan (1521), tous deux occupés à Ferrare; Cristoforo Solari, qui travailla pendant quelque temps à Venise et à Rome, etc. — A Gênes, on rencontre une série de sculpteurs originaires de Carona et de Bissone, près du lac de Lugano, puis Antonio della Porta, de Milan, surnommé Tamagni (1504, 1509, etc.), Giacomo de Campione (1506, etc.). — Sur d'autres sculpteurs lombards fixés au dehors, voir Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*, et Caffi : *Archivio storico lombardo*, 1885, p. 65 et suiv. ; 1886, p. 879 et suiv.

intervalles inégaux, l'une à une élégance mêlée d'esprit, l'autre à la douceur, avec cette différence que l'École milanaise traverse une crise inconnue à l'École vénitienne : je veux parler de la manière particulièrement âpre et raboteuse des Mantegazza.

L'essor de l'École milanaise fut favorisé par une série de tâches des plus enviables : la décoration des cathédrales de Milan, de Côme, de Lugano, de la Chartreuse de Pavie, de la chapelle du Colleone à Bergame, pour ne point parler d'une foule de sépultures monumentales, telles que celles des Visconti, des Sforza et de Gaston de Foix.

L'École nouvelle, qui naquit pendant la dernière moitié du règne de Philippe-Marie Visconti, se caractérisait, d'après Perkins, par un mouvement exagéré, une intensité d'expression faisant la grimace, une exagération de longueur dans les membres, un traitement par surfaces plates, par l'emploi de draperies adhérentes au corps, comme aussi par l'adoption des formes architecturales classiques. D'après un écrivain du XVI$^e$ siècle, Lomazzo, dont les informations sont d'ordinaire sujettes à caution, Agostino di Bramante (personnage hypothétique) aurait imaginé le premier de faire des études de draperies à l'aide d'étoffes et de papiers mouillés et encollés de manière à former des plis [1]. Quoi qu'il en soit de ce renseignement, les frères Mantegazza s'appliquèrent à reproduire ce genre de draperies : de là les cassures innombrables qui font pendant à celles des peintres flamands contemporains non moins qu'à celles de Mantegna [2].

Cristoforo († 1482) et Antonio († 1495) Mantegazza avaient pour patrie Milan : comme la plupart des sculpteurs florentins contemporains, ils sortaient d'une boutique d'orfèvre. Ce furent, dit Calvi, les premiers sculpteurs, dans la plus ample acception du terme, qui travaillèrent à la Chartreuse de Pavie : nous les y trouvons au plus tard en 1464.

Calvi, Perkins, ainsi que MM. Burckhardt et Bode, attribuent à cette première période de la carrière des Mantegazza un bas-relief conservé dans la salle capitulaire de la Chartreuse, l'*Adoration des Mages*, sculpture remarquable par la profusion des dorures et la longueur des figures, qui ont cependant des formes un peu plus arrondies qu'à l'ordinaire. Ce monument serait comme la transition de l'ancien au nouveau style.

En 1472, les Mantegazza furent invités par le duc Galéas-Marie Sforza à modeler la statue équestre de son père le duc François; le devis qu'ils fournirent portait à 6000 livres le poids du métal, et à 18000 livres impériales

1. Perkins, *les Sculpteurs italiens*, t. II, p. 138.

2. Je ne serais pas éloigné d'attribuer cette exagération à l'influence de Mantegna. Les draperies des Mantegazza, ces draperies en zinc, avec leurs lignes brisées et leurs cassures innombrables, offrent de singuliers points de contact avec celles du peintre padouan, notamment dans ses gravures (la *Vierge et l'Enfant assis*, la *Crucifixion*, la *Mise au tombeau*). On retrouve, d'autre part, dans certaines sculptures de la Chartreuse de Pavie (par exemple la *Résurrection*, de la façade) la recherche des effets de perspective chers à Mantegna : l'attitude d'un des gardiens du tombeau du Christ, vu en raccourci, procède en droite ligne d'un de ses modèles.

le prix de la statue, y compris la dorure; il stipulait en outre que les deux artistes recevraient un cheval pour leur servir de modèle. Mais le projet n'eut pas de suite.

Le Louvre possède deux petits hauts-reliefs, la *Vierge agenouillée au pied de la croix* et *Saint Jean*, que le catalogue attribue avec raison aux Mantegazza. La Vierge, représentée comme une vieille femme, se fait remarquer par la petitesse de sa tête, par ses mains énormes, par ses abondantes draperies chiffonnées. C'est une figure grimaçante, mais pleine de caractère et de vie. Le *Saint Jean*, qui lui fait pendant, n'est pas moins expressif; avec ses mains jointes, sa bouche tordue par un sanglot, il touche presque à l'éloquence. Les deux morceaux sont d'une facture excessivement serrée.

Au Louvre également, on remarque deux *Anges* (debout, portant des candélabres, attribués à l'École milanaise de la fin du xv$^{e}$ siècle), vraies caricatures pour la maigreur.

Un bas-relief de la collection de M. Louis Courajod, avec *la Foi, l'Espérance et la Charité*, est absolument caractéristique pour la manière des Mantegazza, pour l'abondance et la rigidité des plis.

Le plus considérable des sculpteurs lombards de l'Age d'Or, Giovanni Antonio Amadeo, Omodeo ou Homodeo, naquit en 1447 dans une ferme située près de la Chartreuse de Pavie : dès l'âge de dix-neuf ans il fut attaché aux travaux de ce sanctuaire avec son frère Protasio (1466); travaillant à côté des Mantegazza, il subit pendant un temps leur influence. « Comme eux, il taillait profondément le marbre; comme eux il disposait ses draperies en plis secs et aigus, et dans l'exécution recherchait le traitement par surfaces planes, alors même qu'il sculptait en haut relief; mais sa manière se caractérisait par des différences essentielles » (Perkins).

Avec les travaux de la Chartreuse alternèrent différents ouvrages exécutés soit à Pavie (monument de *Saint Lanfranc* dans l'église de ce nom), soit à Bergame (1471-1477), soit à Milan (cathédrale, à partir de 1475), soit à Crémone, où Omodeo sculpta les bas-reliefs de la chaire du dôme (1482).

Le tombeau de *Medea Colleone*, la fille du célèbre condottiere (autrefois à Basello, aujourd'hui réuni au tombeau de son père), et les sculptures de la chapelle élevée par le Colleone à Bergame même, près de l'église de Santa Maria Maggiore, marquent une date capitale dans l'évolution de la sculpture milanaise. On s'arrête avec surprise, mais non sans intérêt, non sans plaisir, devant ces figures aussi originales que nettes, aussi sèches qu'expressives, avec leurs draperies très écrites et cependant très amples. La bizarrerie de l'invention (par exemple dans les trois cariatides assises, se montrant de profil, qui supportent le sarcophage du père; gravées t. I, p. 193) n'exclut ni la sève ni l'émotion. Si certains morceaux offrent de l'indécision (les pilastres qui encadrent le tombeau de Médée, les rideaux — atrophiés — qui garnissent la partie supérieure, etc.),

dans d'autres l'artiste se montre absolument familiarisé avec les conquêtes de la Renaissance; je dirai même que l'ornementation (génies nus tenant des cornes d'abondance, etc.) est plus avancée dans la chapelle du Colleone que dans les sculptures, cependant postérieures, de la Chartreuse de Pavie. Omodeo y a juxtaposé les souvenirs de l'antiquité et du christianisme : les *Scènes de la Genèse et de la Passion* coudoient les *Travaux d'Hercule*; les portraits de *César*, de *Trajan*, d'*Auguste* et d'*Hadrien*, ceux des saints. Dans cette manière indépendante, fière et vigoureuse, il y a comme un écho du style de Jacopo della Quercia.

A la Chartreuse de Pavie, Omodeo passe pour avoir sculpté la partie inté-



La Charité, l'Espérance et la Foi, par les Mantegazza.
(Collection de M. Louis Courajod.)

rieure de la porte du petit cloître (1470-1471), le portail qui conduit du vieux cloître à la sacristie, une margelle de puits dans la salle des ablutions, plusieurs des bas-reliefs du mausolée de Jean Galéas Visconti, et enfin (à partir de 1491) bon nombre d'ornements de la façade, notamment les fenêtres, d'une richesse éblouissante, et peut-être les médaillons du portail, avec les Anges tenant les instruments de la Passion.

La porte de marbre du petit cloître, ouvrage authentique d'Omodeo, offre un mélange de réminiscences gothiques et d'éléments nouveaux. Les rinceaux, aux contours assez mous, n'ont rien de la netteté classique; il en est de même des festons qui règnent sur l'architrave et des coquillages ou palmettes qui se détachent en silhouette sur le tympan. Par contre, les figurines de génies nus sculptées dans les chambranles témoignent de certaines velléités archéologiques. La composition du tympan, la Vierge qui trône entre des anges, des saints et des donateurs, a quelque chose de dur, de saccadé et de haché, qui nous montre en Omodeo un adepte de l'ancienne École.

A une époque qui n'a pas été déterminée encore, Omodeo sculpta pour l'église San Pietro in Gessate de Milan les tombeaux de *Jean Borromée* et d'un autre membre de sa famille (transportés depuis à Isola Bella). Perkins fait le plus grand éloge de ces deux ouvrages, dont il donne une description détaillée.

Omodeo cumulait avec ses sculptures la direction de constructions d'une importance exceptionnelle (à un moment donné, il était à la fois architecte en chef de la Chartreuse de Pavie, de la cathédrale de Pavie et de la cathédrale de Milan). A partir de 1499, il dut s'établir à Milan pour y diriger la construction de la coupole de la cathédrale. Il mourut le 27 août 1522.

Omodeo ayant conçu et dirigé, du moins dans ses lignes générales, la décoration de la façade de la Chartreuse (à partir de 1491), il me paraît opportun de grouper autour de son nom quelques notes sur cet ensemble riche entre tous.

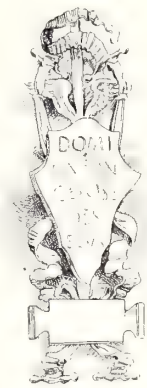
La décoration de la Chartreuse est une œuvre collective (on connaît les noms d'une trentaine de sculpteurs qui ont travaillé rien qu'à la façade), dans laquelle les ambitions individuelles se sont éteintes au milieu de l'effort commun. A cet égard, le sanctuaire de Pavie n'a rien à envier à n'importe quelle cathédrale gothique. Ce qui n'est pas moins digne de sympathie, c'est la sérénité dont cette armée de travailleurs a fait preuve au milieu des luttes les plus cruelles. Admirable pouvoir de l'art! Par l'exubérance de la fantaisie, les sculptures de la Chartreuse rappellent également les merveilles du style gothique. Ici ce sont des oiseaux folâtrant, béquetant des fruits, donnant à manger à leurs petits, le pélican qui se sacrifie à sa progéniture, le hibou qui médite; ailleurs nous rencontrons des femmes étendues sur le dos de dragons et tenant une écharpe; puis des candélabres, des bucranes, des centaures, des sphinx, des hippocampes, des sirènes, au milieu desquels détonnent les motifs religieux : le *Premier Péché*, le *Sacrifice d'Isaac*, *Moïse recevant les tables de la Loi*, etc. Une série de médaillons nous offre une collection de types (beaucoup d'entre eux ne manquent pas d'afféterie; tels sont les adolescents à la chevelure retombant en tire-bouchons) et une collection de coiffures : adolescents couronnés de lauriers, musulmans coiffés du turban, philosophes antiques au front découvert, etc.

Le fonds d'idées dans lequel ont puisé les sculpteurs de la Chartreuse est d'ailleurs encore foncièrement chrétien; les éléments profanes n'y figurent que d'une manière accidentelle et à peu près uniquement dans le domaine de l'ornementation, où ils ne tirent pas à conséquence (je signalerai toutefois un *Hercule étouffant Antée*). Malgré l'absence d'un programme général quelque peu raisonné, malgré la confusion et les superfétations qui en résultent, on devine cependant le désir d'étayer du moins ce vaste ensemble iconographique sur ce que l'on pourrait appeler des arêtes. La galerie de portraits sculptés en médaillon sur le soubassement déroule devant nous la succession des souverains,

des grands généraux, des grands hommes de l'antiquité (Nabuchodonosor, Cyrus, Darius, Alexandre le Grand, Judas Machabée, Romulus et Remus, Numa Pompilius, etc., Cicéron, les empereurs romains jusqu'à Constantin, Attila, etc.), bref les représentants du pouvoir temporel[1].

Mais ce n'est là qu'une entrée en matière. Négligeant, sauf de rares exceptions, l'histoire de l'Ancien Testament, si populaire cependant à cette époque, les artistes consacrent principalement leur ciseau à la glorification du Christ, de la Vierge, des saints; ils accordent une préférence bien marquée à l'élément lyrique sur l'élément narratif (exemple : aux différents épisodes du chemin de la croix ils substituent des anges portant les instruments de la Passion). La principale exception à cette règle est l'*Histoire de la Fondation de la Chartreuse*, qui est retracée en huit bas-reliefs distincts.

A travers cette iconographie des plus flottantes perce la tendance à choisir des sujets en rapport avec la destination des différentes parties de l'édifice : sur les piscines ou lavabos, on représente le Christ assis près d'un puits et donnant audience à la Samaritaine, ou le Christ lavant les pieds des apôtres.



Ornement tiré
de la
Chartreuse de Pavie.

Dans ma rapide excursion à travers cette forêt de statues, de statuettes, de bustes et de bas-reliefs, je m'attacherai uniquement au portail de la façade, à quelques-uns des bas-reliefs de l'intérieur, et aux terres cuites des cloîtres.

Le portail, d'un aspect si monumental, fut élevé, à partir de 1501, sur les dessins de Benedetto Briosco, qui devait recevoir pour ce travail 8000 livres impériales. Il a pour principaux ornements une frise formée de quinze médaillons, avec les anges tenant les instruments de la Passion; puis, sur la voussure même, douze petits médaillons encadrés par des rinceaux encore à moitié gothiques, et huit grands bas-reliefs rectangulaires, retraçant l'*Histoire de la Fondation de la Chartreuse*. On fait honneur, comme on l'a vu, à Omodeo des petits bas-reliefs, d'un sentiment si suave. Quant aux grands bas-reliefs, que l'on attribue d'ordinaire à Briosco (p. 309), il ne serait pas impossible qu'ils eussent été exécutés sous la direction de ce maître par le Bambaja; la longueur des figures, leur mièvrerie, leur sentimentalisme, rappellent d'une façon saisissante plusieurs de ses ouvrages authentiques, entre autres sa *Présentation au temple*.

1. Ces médaillons gigantesques sont en partie des reproductions de médailles antiques ou de médailles de la Renaissance (voyez *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 246). Je signalerai parmi elles la copie de la curieuse médaille de *Constantin* qui est décrite dans l'inventaire du duc de Berry et dont un exemplaire fait partie du Cabinet des Médailles.

Le haut-relief du tympan de la porte, la *Vierge trônant entre des donateurs appartenant à l'ordre des Chartreux*, jure par sa gravité et en même temps par son ampleur avec le raffinement des sculptures qui l'entourent. C'est une page forte et émue.

Un des tabernacles du chœur, dû à Stefano da Sesto (peut-être le frère de l'élève de Léonard de Vinci), est enrichi d'une *Vierge trônant entre des anges et les apôtres*, d'une *Cène* (imitée de celle de Léonard) et d'autres sujets. Cet artiste se plaît à accumuler les motifs, sans réussir à produire un effet d'ensemble bien satisfaisant. La recherche du mouvement dans les draperies s'allie chez lui à je ne sais quoi de timoré dans l'attitude des personnages. Le style est mesquin tout comme la conception. L'interversion de certains ornements, tels que les candélabres placés horizontalement, au lieu d'être placés verticalement, montre une singulière inexpérience. — Le tabernacle de Bigio da Vairano (1510), qui fait pendant au précédent, révèle des imperfections analogues.

Dans la salle destinée aux ablutions, le lavabo en marbre attribué à Alberto de Carrare est enrichi d'un réservoir que surmontent deux dauphins (d'un dessin assez timoré), d'un buste d'homme (assez vigoureux), puis d'un bas-relief semi-circulaire représentant le *Christ lavant les pieds des disciples*, et le *Christ au jardin des Oliviers*. Dans sa partie supérieure le lavabo contient deux médaillons avec les figures à mi-corps de la *Vierge* et de l'*Ange Gabriel*. Malgré de certaines duretés et de certaines vulgarités, l'ensemble ne manque ni de saveur ni de mouvement. Les arabesques des pilastres et les deux médaillons font penser à un disciple de l'École florentine.

La porte de la salle des ablutions et la porte de l'ancienne sacristie, avec les bustes ou les médaillons — très fins et très précis — des princesses et des princes de la maison Visconti et de la maison Sforza, constituent un mélange attrayant de motifs empruntés à la réalité ou à l'histoire contemporaine, d'armoiries médiévales et d'ornements classiques (oves, rais de cœur, cordons de perles, rinceaux, etc.).

Les terres cuites du grand et du petit cloître forment à elles seules tout un monde : elles se composent de milliers de figurines et de bustes : prophètes, saints, anges en adoration, génies folâtrant, etc., etc. Beaucoup de ces bustes sont des portraits excellents, d'une exécution très précise, parfois très libre et très spirituelle. Je ne serais pas étonné d'apprendre que tous les moines de la Chartreuse ont défilé tour à tour devant le pourtraiteur.

Après cette digression nécessaire, je reprends la série des notices biographiques individuelles.

Cristoforo Solari, surnommé, comme son père, « il Gobbo » (le Bossu), cumulait la pratique de l'architecture avec celle de la sculpture. Ayant échoué

en 1490 dans sa candidature à la direction des travaux du dôme de Milan, il se rendit à Venise avec son frère, le célèbre peintre Andrea Solari, et y sculpta un *Saint-Georges* pour une des chapelles de la « Carità » et une *Ève*, tous deux perdus aujourd'hui. Nommé sculpteur ducal en 1495, il reçut la mission, à peu d'années de là, de sculpter l'effigie de la duchesse *Béatrix d'Este* († 1497), à laquelle il donna pour pendant celle de son époux *Ludovic le More*. Dans ces deux statues, amples, harmonieuses, on serait tenté de dire vivantes (il ne s'agissait pas de la représentation de cadavres), et où cependant la tenue n'exclut ni la précision des détails ni l'exactitude du costume, Solari s'est efforcé de donner le plus de style possible aux physionomies, au lieu de s'en tenir à la ressemblance purement individuelle; on remarque surtout chez Béatrix le développement excessif du menton; l'artiste l'a en outre vieillie sans nécessité. Chez Ludovic, le trait dominant est une gravité qui touche presque à la majesté; ce souverain si agité dort d'un sommeil tranquille; sa physionomie respire la sérénité en même temps que la noblesse. Les modes du temps et plus encore l'étiquette ont imposé à l'artiste un motif peu heureux : le manteau de cérémonie excessivement long qui, chez la duchesse aussi bien que chez le duc, dépasse les pieds, sans les cacher, et forme comme un linceul. — Les statues de Ludovic et de Béatrix, exécutées pour l'église Sainte-Marie des Grâces de Milan, furent transportées au XVI^e siècle à la Chartreuse de Pavie.

De 1501 à 1518, Cristoforo travailla d'une façon intermittente pour la cathédrale de Milan. Un instant, suivant l'exemple de ses compatriotes dispersés par la chute de Ludovic le More, il chercha fortune à Rome. Mais dès 1506 on le trouve de nouveau dans sa ville natale occupé à exécuter pour la cathédrale une série de statues, entre autres le *Christ à la colonne*, dans la sacristie, et l'*Adam* placé sur la toiture. On doit en outre à Solari quelques portraits qui se rapprochent de la manière de son frère Andrea.

La Chartreuse de Pavie réclama également le concours de cet habile statuaire. Il passe pour y avoir exécuté le bas-relief circulaire avec la *Pietà*, d'une facture très serrée — encore un peu archaïque — et d'une expression très énergique (gravée dans l'ouvrage de M. Lübke, t. II, p. 577).

Cristoforo avait la spécialité des représentations d'Hercule; c'est dire qu'il exagérait d'ordinaire la musculature et l'expression de l'effort. On a retrouvé dans ces dernières années la mention d'un groupe en marbre d'*Hercule et Cacus* (1517) exécuté par lui pour un amateur ferrarais[1].

On ignore le lieu et la date de la naissance ainsi que les débuts d'Agostino Busti, surnommé « lo Zarabaja » ou « il Bambaja »[2]. En 1512, il fut admis,

1. Gaurico, *de Sculptura*, édit. Brockhaus, p. 74.

2. Bibl. : Bossi, *Descrizione del Monumento di Gastone de Foix scolpito da Agostino Busti detto il Bambaja*. Milan, 1852. — Robinson, *South Kensington Museum*, *Italian Sculpture*, p. 170-179. — G. d'Adda : *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. II, p. 442, 483.

avec son frère Polidoro, parmi les « scalpellini lavoranti in figura » attachés au dôme de Milan. Son plus ancien ouvrage à date certaine est le mausolée du poète *Lancino Curzio*, aujourd'hui au Musée de Brera (1513); ce monument, sur lequel on voit sculptées en bas-relief les *Trois Grâces*, se distingue par son extrême afféterie. Il fallait que la réputation de l'artiste fût bien solidement établie pour que François I[er] lui confiât, en 1515, l'exécution du monument auquel il doit l'immortalité, le mausolée de *Gaston de Foix*.



Statue de Ludovic le More, par Cristoforo Solari. (Chartreuse de Pavie.)

Le cadavre du jeune héros[1], transporté à Milan après la bataille, y reçut une sépulture provisoire dans la cathédrale; mais dès 1512 l'odieux cardinal Mathieu Schinner, le féroce chef des bandes suisses, fit violer cet abri. Après la bataille de Marignan, François I[er], mettant probablement à exécution un projet de son prédécesseur Louis XII, donna l'ordre d'élever à Gaston un mausolée digne de lui dans l'église de Santa Marta à Milan. Agostino Busti en reçut la commande et s'adjoignit une nuée de sculpteurs habiles, dont on trouvera les noms dans le mémoire du marquis d'Adda. Les travaux, qui commencèrent en 1515 et qui se prolongèrent jusqu'en 1521, furent interrompus par les revers des armes françaises, et le monument ne fut jamais mis en place. Les innombrables statuettes et bas-reliefs — au nombre de plus de soixante — déposés à Santa Marta jusqu'au

1. D'après Vasari, un portrait de Gaston fut exécuté, d'après le cadavre, par le peintre Girolamo da Codignola. J'ignore ce que ce portrait est devenu.

XVII^e^ siècle furent dispersés à ce moment; ils sont aujourd'hui répartis dans une vingtaine de collections publiques ou particulières, parmi lesquelles il suffira de citer le Musée de Brera (où se trouve la statue couchée de Gaston), le château de Castellazzo près de Milan, le Musée de Turin, la collection de Mme Édouard André, le Musée de South Kensington.



Statue de Béatrix d'Este, par Cristoforo Solari. Chartreuse de Pavie.)

Si l'esquisse que nous avons reproduite ci-dessus (p. 348) ne nous fait connaître qu'un des projets du mausolée, l'étude des fragments dispersés permet de reconstituer celui-ci avec assez de précision. Elle nous apprend que le corps même du mausolée était divisé en huit compartiments, dont sept contenaient l'histoire du jeune héros, et le huitième l'épitaphe. Des piliers et des pilastres richement décorés supportaient des statuettes assises ou debout. La disposition générale manquait d'ampleur et de fermeté.

La statue (gravée p. 6) révèle dans toute leur étendue les qualités et les défauts du Bambaja, les lacunes trop nombreuses de son talent. Le visage, souriant dans la mort, séduit par son expression de bonté et de franchise, à laquelle se mêle comme la joie contenue causée par ce suprême triomphe, si chèrement acheté. L'artiste, sans chercher à s'éloigner de la ressemblance matérielle (que tout nous autorise à considérer comme parfaite), a su élever un portrait à la hauteur d'un type. Dans le reste de la statue, au contraire, il a renoncé à donner une forme pittoresque à cette armure disgracieuse, qu'il s'est appliqué à reproduire

dans ses moindres détails, comme on peut en juger par la gravure de la poignée d'épée, que nous donnons plus loin.

Plus d'une des statuettes prodiguées autour de la figure du défunt séduit par l'esprit et la vivacité, mais on sent trop que l'auteur n'a point passé par la forte éducation de l'École florentine. Son faire est petit, son style maniéré, ses expressions doucereuses et sentimentales; il préfère le joli au beau; comparées aux productions de la grande statuaire, ses figurines sont ce qu'est la miniature à la peinture; plus d'une d'entre elles serait digne de former un dessus de pendule.

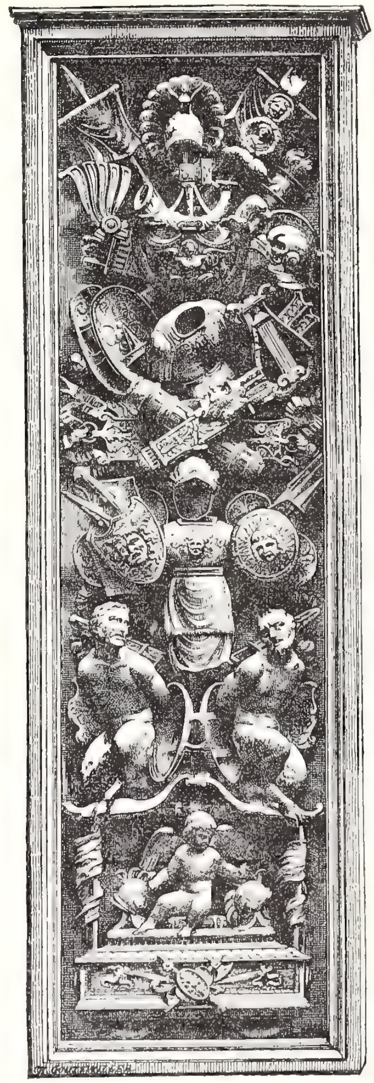


Ornements du tombeau de Gaston de Foix.
(Musée de Turin.)

Dans les bas-reliefs de la *Prise de Brescia*, du *Départ de Bologne*, de la *Bataille de Ravenne*, des *Funérailles de Gaston*, etc., l'artiste retrouve son assiette. Dans la *Prise de Brescia*, au jugement du marquis d'Adda, « la mêlée, la confusion, le mouvement de l'action, tout est rendu avec un réalisme incroyable; on admire les chevaux qui se cabrent, les cavaliers tombés dans les poses les plus désespérées, le fouillis de bras, de têtes, de jambes, où tout est à sa place, ayant sa forme et son individualité ».

Si nous considérons enfin l'ornemaniste, le Bambaja nous montre des qualités véritablement distinguées et rares. Ses inventions ont encore toute l'exubérance du style gothique; il a prodigué, à côté de trophées trop touffus, des monstres dignes de figurer dans les *Bestiaires* du moyen âge. Et quelle élégance, quel fini dans ce labyrinthe de motifs sacrés ou profanes! Qu'il me soit permis ici encore d'emprunter la plume de mon ami le marquis d'Adda : « L'ornementation est éblouissante; Mimercide ou Callicrate, au dire de Bossi, n'ont rien produit de plus prodigieux comme finesse et rendu. L'artiste y a introduit des guerriers, des esclaves rapportant des dépouilles, des rondaches ciselées, des machines de guerre, des canons, des épées, des armes offensives de tout genre, des cuirasses, des casques brodés d'arabesques et de gravures, dignes d'encadrer la tête des paladins de l'Arioste. Les armures sont évidées et sus-

pendues, presque entièrement détachées du fond; rien ne serait à changer dans ces ornements si on les réduisait à leurs dimensions naturelles. Nous voyons le tout dans un cartouche à compartiments, où il y a des griffons, des chimères, des mascarons, des monstres harmonieusement mêlés à des feuillages entrelacés, tordus, fouillis inextricable qu'à grand peine le pinceau le plus habile d'un Flamand pourrait rendre avec un fini aussi savant. Nous connaissons certaines figurines détachées du marbre, auquel elles ne tiennent que par un mince fil, d'un fini si précieux, nous dirions presque indien ou chinois, qu'on craint vraiment de briser avec le souffle ce qui a été obtenu avec des fers. Et ce n'est pas tout encore : il y a dans un coin une sphère armillaire dont les méridiens et les parallèles sont complètement isolés, et l'illusion est tellement complète, qu'on les dirait simplement collés dessus, ils ne semblent même pas toucher à la surface du marbre. »



Ornements du tombeau de Gaston de Foix.
(Musée de Turin.)

L'existence du Bambaja se prolongea jusque vers le milieu du XVI^e siècle (il mourut en 1548). Dans cette longue carrière il eut le loisir de travailler et pour la cathédrale de Milan et pour la Chartreuse de Pavie, et pour les particuliers. Une de ses dernières productions, le bas-relief avec la *Présentation au temple* (1543; cathédrale de Milan), offre un grand air de solennité et reçoit plus d'éclat encore de la belle arcade à caissons qui l'encadre. Malheureusement les figures des personnages ont une longueur démesurée. Pour la cathédrale également, le Bambaja sculpta les tombeaux du cardinal *Marino Caraccioli* et du chanoine *G. A. Vimercati*, ouvrages des plus médiocres, et pour l'église San Francesco le tombeau d'un *Birague*. Perkins lui attribue en outre différents bas-reliefs d'un des tombeaux des *Borromée*, à Isola Bella, le *Christ au jardin des Oliviers*, la *Flagellation* et un *Guerrier marchant en triomphe au milieu d'un cortège de citoyens et de soldats*.

Benedetto Briosco ou de' Brioschi de Milan figure, à partir de 1483, dans les registres de la construction du dôme; à ce moment, il exécuta une statue de *Sainte Apollonie*, à laquelle firent suite diverses autres statues, entre autres une *Sainte Agnès* (1491). En 1501, il fut chargé de construire et de décorer la porte de la Chartreuse de Pavie (p. 547). Briosco sculpta en outre de sa main la *Madone* du mausolée de Jean Galéas Visconti (debout, dans une attitude assez embarrassée, l'enfant assis sur son bras gauche; le manteau formant des plis disgracieux à la hauteur du genou droit), œuvre timorée et archaïque, mais qui ne manque pas d'une certaine solennité. En 1507-1508, il exécuta pour la cathédrale de Crémone, dans le style d'Omodeo, les bas-reliefs du sarcophage contenant les reliques des *Saints Pierre et Marcellin*.

Un sculpteur et orfèvre lombard qui travaillait aux côtés de Léonard de Vinci et qui, comme lui et comme Bramante, chercha plus tard fortune à Rome, se détache par son mérite transcendant sur l'ensemble de ces maîtres laborieux. Je veux parler d'Ambrogio Foppa, surnommé Caradosso (né vers 1452 à Mundonico, mort à Rome en 1526-1527)[1]. Médailleur incomparable, — on en peut juger par ses effigies de *Ludovic le More*, de *Bramante*, de *Jules II*, — Caradosso excellait également dans la statuaire. La pénétration réciproque de deux genres aussi dissemblables que la sculpture et l'orfèvrerie, une rare faculté de synthèse et une distinction non moins rare, tels sont les traits saillants de la physionomie de cet artiste éminent. Il s'élève au grand art dans les productions microscopiques, médailles ou plaquettes, et descend aux pratiques les plus minutieuses dans ses productions monumentales, telles que son *Calvaire* et ses frises d'*Enfants jouant*, tous deux dans l'église San Satiro à Milan. Ces derniers (gravés t. I, p. 295; t. II, p. 139, 359) révèlent un art très distingué et très vivant, quoique un peu dur encore. A Milan également, au Musée de Brera, un petit *Saint Sébastien*, qui m'a été signalé par M. A. Melani, (haut-relief, le saint est debout sous une niche), révèle les mêmes qualités et aussi les mêmes traces d'archaïsme : on y reconnaît le type milanais, c'est-à-dire ces faces un peu larges, à l'ossature très apparente, avec les yeux levés vers le ciel (comme dans les terres cuites du Grand Hôpital) et leur cachet de souveraine distinction.

L'œuvre capitale de Caradosso en tant que sculpture est le *Calvaire* ou *Déposition de Croix*, en terre cuite coloriée et dorée. Douze personnages en ronde bosse, de grandeur nature à peu près, y sont rangés autour du Christ; les uns s'occupent de soutenir le cadavre ou la Vierge défaillante; les autres

1. Bibl. : Piot, *le Cabinet de l'Amateur*, 1862-1863, p. 25 et suiv. — Caffi : *Archivio storico lombardo*, 1882, p. 727. — Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma*. — J'ai consacré à Caradosso une série de notices dans la *Chronique des Arts* (1880, p. 83), dans la *Revue archéologique* (janvier 1882), dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1883, t. I, p. 421-424, 491-495), dans *l'Atelier monétaire de Rome* (p. 20 et suiv.) et dans *la Renaissance au temps de Charles VIII* (p. 268 et suiv.).

expriment leur douleur par la mimique la plus passionnée. Fidèle à ses origines septentrionales non moins qu'au style traditionnel de ce genre de compositions, Caradosso s'y montre réaliste acharné. Si la tête de la Vierge se distingue par sa beauté parfaite, la plupart des autres acteurs, avec leur bouche ouverte, leurs traits contractés, font penser aux types créés par Donatello à Padoue : les draperies, aux nombreuses cassures, rappellent d'autre part les modèles des Mantegazza.

Orfèvre attitré de Ludovic le More et son agent pour la recherche des antiquités, Caradosso entretenait des relations suivies avec le roi Mathias Corvin, qui tenta de l'attirer en Hongrie, et avec la marquise Isabelle d'Este, à laquelle il rendit visite en 1505. Fixé à Rome, après la chute du More, il ne tarda pas à être distingué par Jules II, qui le nomma joaillier pontifical.



Statuette de Guerrier
provenant du tombeau de Gaston de Foix, par le Bambaja.
(Collection de Mme Édouard André.)

Son chef-d'œuvre comme orfèvre, le fameux encrier en argent orné de bas-reliefs représentant l'*Enlèvement de Ganymède*, le *Combat des Centaures et des Lapithes* (gravé t. I, p. 263), *Hercule et Cacus*, des *Triomphes*, etc., n'est plus connu que par des reproductions en bronze. Cette pièce monumentale semble avoir été terminée dès 1505, car à ce moment Gian Cristoforo Romano engage la marquise Isabelle à en faire l'acquisition, quoique l'auteur en demandât 1000 ducats (50000 francs[1]).

Andrea Bregno (né en 1411 à Osteno, près de Côme, mort à Rome en 1506) est l'auteur de l'autel de la sacristie de Sainte-Marie du Peuple (1473) et de plusieurs autres autels de la même église, du richissime mausolée de *Roverella*

1. Venturi : *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 112-113. L'encrier se trouvait encore en 1586 entre les mains des héritiers de Caradosso; mais il était dès lors incomplet (il se composait d'un « torrino », de sept « piastre » et d'un « portino ».

dans la basilique de Saint-Clément, et de celui de *Tebaldi* à la Minerve, ces deux derniers sculptés en collaboration avec Giovanni Dalmata. A Sienne, Bregno exécuta en 1485 l'autel des *Piccolomini*, ouvrage somptueux, mais passablement froid et vide, sans relief et sans couleur. L'artiste, fidèle à la tradition romaine, y a abusé des ornements classiques (Victoires dans les écoinçons de l'arcade principale, cornes d'abondance, etc). On remarquera la monotonie et la pauvreté de ses rinceaux. Par contre, il convient de louer l'élégance des anges tenant des candélabres[1].

Andrea Fusina, que l'on a confondu jusqu'à ces derniers temps avec Andrea Bregno, exécuta en 1495 le tombeau de *Daniele Biraghi*, archevêque de Mitylène (église « Santa Maria della Passione » à Milan). L'ornementation, des plus riches (griffes de lion, rinceaux, génies tenant des festons et génies tenant un cartouche, banderoles, têtes de Méduse, etc.), montre une pureté toute classique qui surprend dans ces parages. Au Musée de Brera, le tombeau de l'évêque *G.-B. Bagaroto* (ce personnage mourut en 1519, mais il avait commandé son tombeau dès 1517) contient, sur six colonnes en forme de candélabres, le sarcophage destiné aux ossements du défunt et sa statue, remarquable par l'expression de la gravité et du recueillement. — Fusina prit également part à la décoration de la Chartreuse de Pavie.

Ambrogio Barocci ou Ambrogino de Milan sculpta, au palais ducal d'Urbin, une partie des chambranles des portes, des fenêtres et des cheminées, et près de Ferrare, dans l'église San Giorgio, le tombeau de *Lorenzo Roverella* (1475), œuvre sage et bien pondérée (en collaboration avec Antonio Rossellino).

Lorenzo de Mugiano n'est connu que par sa statue de *Louis XII* (au Musée du Louvre; la statue fut exécutée à Milan, en 1508, pour le cardinal d'Amboise), œuvre d'une conception facile et d'un style mou.

Tommaso da Cozzanigo passe pour l'auteur du tombeau de *Giacomo Stefano Brivio* († 1484), dans l'église Sant' Eustorgio à Milan. Le sarcophage repose sur des colonnes en forme de candélabres, d'un goût assez douteux. On remarque, parmi les ornements, une copie de la fameuse gemme antique des Médicis, *Apollon et Marsyas*.

Gaspare de Milan exécuta, de 1493 à 1503, les bustes d'*Empereurs romains*, la statue de *Sant' Apollonio*, les trophées, les têtes de lion et les masques du palais municipal de Brescia.

Ni les ouvrages généraux (*le Cicerone*, etc.) ni les ouvrages spéciaux ne mentionnent l'existence d'Antonio della Porta, surnommé Tamagni. Cet artiste

1. Schmarsow : *Annuaire des Musées de Berlin*, 1883, p. 18 et suiv. — De Tschudi : même recueil, t. IV, p. 185, 188, 190. — De Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*.

a cependant exécuté une série d'ouvrages intéressants, au palais municipal de Brescia (bustes d'*Empereurs*, 1499-1500), à la Chartreuse de Pavie et surtout à Gênes. Il est l'auteur du superbe bas-relief de l'église de Folleville, dans le département de la Somme[1].

Quant au sculpteur Marco Ferrari d'Agrate, que l'on range d'ordinaire parmi les contemporains d'Omodeo, il appartient en réalité à une période bien postérieure. Son *Saint Barthélemy* date de 1562, son *Saint François de Paule* de 1571[2].

A Côme, les frères Tommaso et Jacopo Rodari, originaires de Maroggia, près du lac de Lugano (p. 373), se sont immortalisés par les sculptures de la cathédrale. La décoration de la porte latérale du nord, l'exécution d'un autel, et surtout les monuments commémoratifs des deux Pline, sur la façade (l'un porte la date 1498), etc., nous montrent, à côté d'un style fort maniéré, une accumulation fastidieuse de réminiscences antiques. Ces artistes, ainsi que M. Rahn l'a prouvé dans le mémoire cité ci-dessus (cf. p. 302, 373), sont étrangers à la décoration, si curieuse, de la cathédrale de Lugano : il faut en faire honneur à une École locale[3].

On voit quelle génération laborieuse et vaillante s'était développée au milieu de cette province exubérante, avec ses gras pâturages bordés de mûriers, au feuillage d'un vert si tendre et si brillant, ou d'ormes se reliant les uns aux autres par des festons de vignes, entre les montagnes et les lacs, dans les vallées ensoleillées, fermées de toutes parts. Ouverte aux idées poétiques et douée de l'instinct de l'art, pour ne pas dire de l'instinct du beau, il ne lui manquait que de savoir. Mais n'est-ce pas là quelquefois une force? Les Florentins, eux, savaient, ils ne savaient que trop, et voilà pourquoi l'originalité disparut si vite chez eux. Chez les Lombards, au contraire, nous assistons à un véritable cas de génération spontanée : en peu d'années surgit une École incorrecte, vivante, amusante au possible, ne doutant de rien, se plaisant à bouleverser toutes les règles reçues : notre curiosité, blasée par la monotonie du classicisme, se ranime devant ces créations originales, bizarres, parfois grotesques; ici du moins nous découvrons de la sincérité et de la vie.

1. Voy. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria*, t. V. — Palustre, *la Renaissance en France*. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 538. — Gaurico, *de Sculptura*, édit. Brockhaus, p. 74.

2. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, app., t. II, p. 223.

3. Sur l'histoire de la sculpture à Gênes, voy. t. I, p. 198; t. II, p. 308-309. — Aux artistes toscans signalés comme ayant travaillé dans cette ville, il faut ajouter Benedetto Buglioni (1499). Par contre, Civitale et Sansovino ont exécuté, le premier à Lucques même ou à Carrare, le second à Florence (et non sur place), les statues destinées à la cathédrale. Sur les différents autres artistes étrangers fixés à Gênes et sur les belles portes historiées de cette ville, voy. le tome V des *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria* d'Alizeri.

Puis, après avoir débuté par l'âpreté, l'École milanaise tombe dans l'afféterie et la fadeur. L'influence de Léonard de Vinci a très certainement été pour beaucoup dans cette évolution. Les sculpteurs lombards, étrangers aux fortes études des Florentins et hommes de sentiment avant tout, ne voyaient en effet dans les créations de ce souverain maître de la peinture que le résultat final, je veux dire la suavité de l'expression, sans soupçonner la masse infinie d'études au moyen desquelles ce résultat était obtenu. En un mot, entraînés par le courant, ils abandonnaient d'un cœur léger le terrain du réalisme, si familier aux Primitifs, pour aborder des sphères où ils n'étaient soutenus ni par la science du dessin, ni par la pureté du goût.

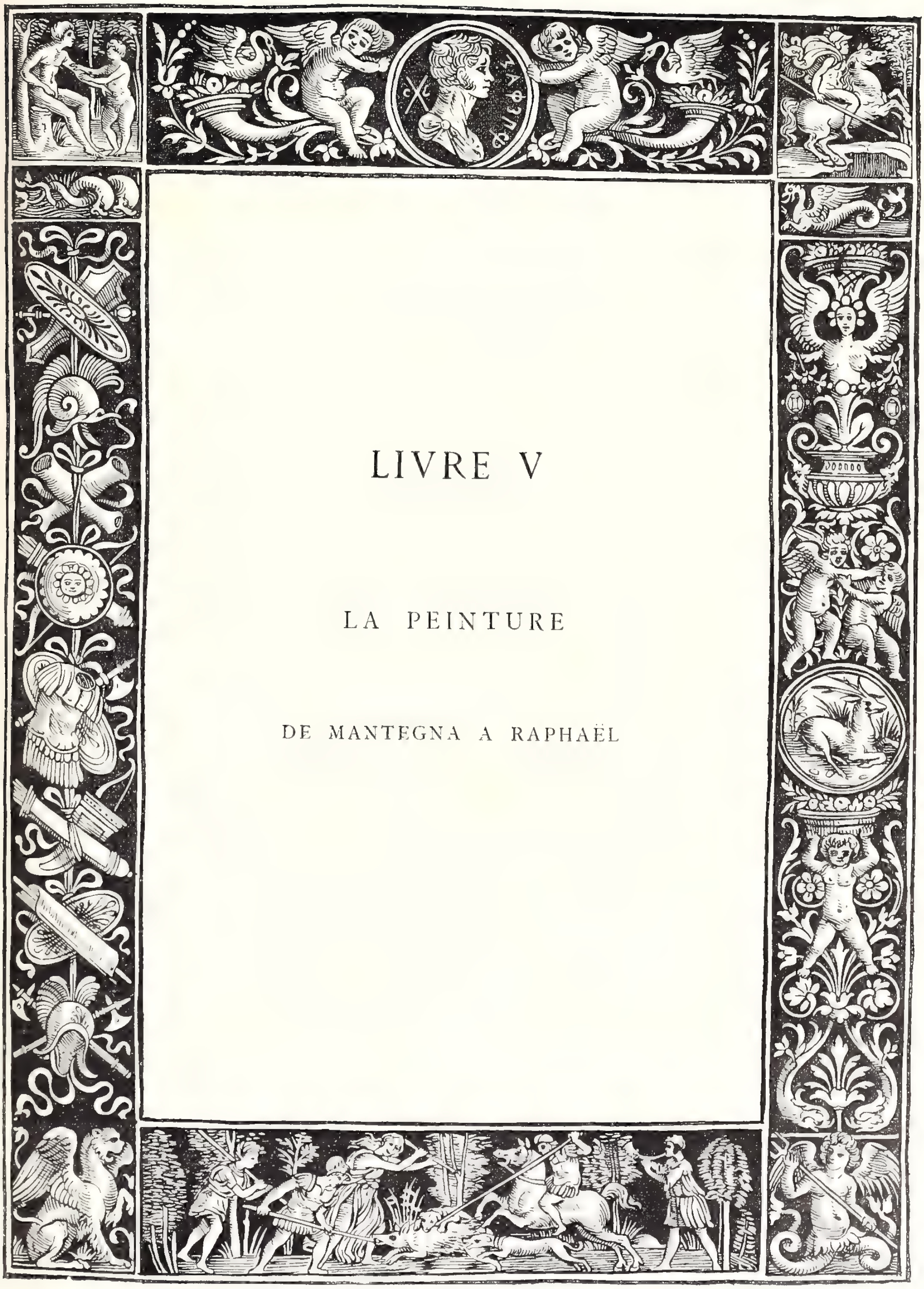


Anges tenant le saint Suaire, par Omodeo.
(Chartreuse de Pavie.)

# LIVRE V

## LA PEINTURE

### DE MANTEGNA A RAPHAËL



Encadrement composé avec des fragments tirés des « Epigrammata antiquæ urbis » de Mazzocchi (Rome, 1521).



Dieu séparant la lumière des ténèbres, par Raphaël. (Loges du Vatican.)

# CHAPITRE I

ESSOR DE LA PEINTURE ET CAUSES DE SA SUPÉRIORITÉ SUR LA SCULPTURE. — LES IDÉES ET LES SUJETS. — LES PROCÉDÉS. — GROUPEMENT DES ÉCOLES.

ans cette merveilleuse expansion de tous les arts, où l'architecture s'honore du nom d'un Bramante et la sculpture de celui d'un Michel-Ange, la peinture s'est incontestablement élevée plus haut que ses sœurs : elle l'emporte sur elles non seulement en originalité (c'est elle qui doit le moins à l'antiquité), mais aussi par sa variété incomparable. Autour de Léonard de Vinci et de Raphaël brillent une série de chefs d'École de la valeur de Mantegna, du Pérugin et de Signorelli, de Fra Bartolommeo, de Michel-Ange, des Bellini, du Giorgione, du Titien, du Véronèse, du Corrège, pour ne point parler d'une nuée de peintres illustres dont les noms sont dans toutes les mémoires[1].

1. Bibl. : Burckhardt et Bode, *le Cicerone*. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, édit. allem., t. III-VI ; Leipzig, 1870-1876. — Lübke, *Geschichte der italienischen Malerei;* Stuttgart, 1878, 2 vol. — Lermolieff (Morelli), *die Werke italienischer Meister in den Gallerien von Dresden, München und Berlin;* Leipzig, 1880. — Le même, *Kunst Kritische Studien über italienische Malerei;* Leipzig, 1890. — Woltmann et Wœrmann, *Geschichte der Malerei*, t. II ; Leipzig, 1882. — Lafenestre, *la Peinture italienne*, t. I ; Paris.

Les peintres cependant n'avaient atteint que tardivement à la liberté et à l'ampleur conquises par les architectes et les sculpteurs, privés qu'ils étaient des modèles dont l'imitation avait si puissamment contribué aux triomphes d'un Brunellesco et d'un Donatello (t. I, p. 590). Mais cette cause apparente d'infériorité devint pour eux un élément de progrès : réduits à tout conquérir par leurs propres forces, ils déployèrent une activité, une ardeur, un esprit d'initiative dont les architectes et les sculpteurs s'étaient trop vite déshabitués, non point tant par lassitude que par découragement, devant l'écrasante supériorité des créations architecturales ou sculpturales de l'antiquité.

D'autres facteurs encore contribuèrent à faire de la peinture l'interprète le plus complet et le plus éloquent de la Renaissance. Moins corporelle, moins tangible, je dirai presque moins loyale que la sculpture, elle n'était pas forcée, comme celle-ci, de s'attaquer au corps avant de s'attaquer à l'âme; elle jouissait du privilège de sacrifier à sa guise la matière pour ne produire qu'une apparence, une vision, de s'attacher aux subterfuges, aux sous-entendus, aux impressions plus ou moins fugitives; sans compter que son empire s'étendait à toute une série de représentations exclues du domaine de la sculpture, le paysage, la reproduction des phénomènes de l'atmosphère, etc. Elle répondait donc merveilleusement aux exigences d'une époque spiritualiste entre toutes. Aussi a-t-on pu dire d'elle, qu' « expressive par excellence, elle est par excellence l'art chrétien..., que l'expression, le mouvement, le sentiment, le côté accidentel et relatif sont son apanage..., qu'elle est l'art d'exprimer les conceptions de l'âme au moyen de toutes les réalités de la nature, que l'apparence lui suffit, tandis que la sculpture a besoin des trois dimensions[1] ».

Ainsi organisée et ainsi outillée, on comprend quel merveilleux instrument elle devint entre les mains d'artistes imbus de la doctrine platonicienne et qui partageaient toutes les aspirations d'une époque raffinée entre toutes. C'est à cette corrélation féconde que Léonard et Raphaël ont dû de pouvoir traduire, avec la supériorité que l'on sait, tant de sentiments trop complexes, trop nuancés, trop subtils, et, disons le mot, trop délicats pour le pinceau des Primitifs, ces interprètes si précis, mais souvent si secs. C'est parce que leur imagination s'alimentait dans un fonds d'idées et de sentiments préexistant, c'est parce que leur cœur se réchauffait sans cesse au contact de la sympathie de tous, au lieu de battre dans le vide, que leurs créations ont tant de vie, de saveur, de portée et d'éloquence. Qui a excellé comme eux à dépeindre les pudeurs virginales ou les joies de la maternité, la tendresse filiale, l'extase religieuse et la résignation, les ardeurs belliqueuses, la sérénité divine, les jouissances de la pensée ou, dans l'ordre d'idées opposé, les souffrances de l'âme, le doute, l'indignation et le désespoir!

Dans une de ces pages vibrantes qui abondent dans le *Voyage en Italie*,

1. Charles Blanc, *Grammaire des Arts du dessin*, p. 480, 509, 510.

M. Taine a fait ressortir avec une merveilleuse lucidité la connexité entre le génie de Léonard et la culture de son temps, cette culture qui alliait aux souvenirs de l'antiquité toutes les conquêtes des temps modernes. Qu'on me permette de reproduire ici cette caractéristique aussi pénétrante qu'éloquente : « Peut-être, dit M. Taine, n'y a-t-il point au monde un exemple d'un génie si universel, si inventif, si incapable de se contenter, si avide d'infini, si naturellement raffiné, si lancé en avant, au delà de son siècle et des siècles suivants. Ses figures expriment une sensibilité et un esprit incroyables; elles regorgent d'idées et de sensations inexprimées. A côté d'elles, les personnages de Michel-Ange ne sont que des athlètes héroïques; auprès d'elles, les Vierges de Raphaël ne sont que des enfants placides dont l'âme endormie n'a pas vécu. Les siennes sentent et pensent par tous les traits de leur visage et de leur physionomie; il faut un certain temps pour se mettre en conversation avec elles : non pas que leur sentiment soit trop peu marqué, au contraire il jaillit de l'enveloppe entière; mais il est trop délié, trop compliqué, trop en dehors et au delà du commun, insondable et inexplicable. Leur immobilité et leur silence laissent deviner deux ou trois pensées superposées et d'autres encore cachées derrière la plus lointaine; on entrevoit confusément ce monde intime et secret, comme une délicate végétation inconnue sous la profondeur d'une eau transparente. Leur sourire mystérieux trouble et inquiète vaguement; sceptiques, épicuriennes, licencieuses, délicieusement tendres, ardentes ou tristes, que de curiosités, d'aspirations, de découragements on y découvre encore! Quelquefois, parmi de jeunes athlètes, fiers comme des dieux grecs, on trouve un bel adolescent ambigu, au corps de femme, svelte et tordu avec une coquetterie voluptueuse, pareil aux androgynes de l'époque impériale, et qui semble, comme eux, annoncer un art plus avancé, moins sain, presque maladif, tellement avide de perfection et insatiable de bonheur qu'il ne se contente pas de mettre la force dans l'homme et la délicatesse dans la femme, mais que, confondant et multipliant par un singulier mélange la beauté des deux sexes, il se perd dans les rêveries et les recherches des âges de décadence et d'immoralité[1]. »

Le culte de la forme ne passionnait pas moins les peintres que l'expression des sentiments : tous, petits comme grands, poursuivaient cette pureté ou cette vigueur de lignes, cette chaleur de coloris que la nature vivante n'offre que rarement; tous s'efforçaient de substituer un idéal, inspiré de la perfection classique, au réalisme propre à la plupart des Primitifs. Ainsi ils retrouvèrent le galbe, la noblesse, la beauté parfaite que les Grecs avaient révélés à l'univers vingt siècles auparavant.

Mais ce n'est pas à dire qu'ils se soient inspirés des anciens : ils ont reproduit ou idéalisé les modèles qu'ils avaient sous les yeux. Dominée comme elle l'était par les souvenirs de l'antiquité, la sculpture de l'Age d'Or s'était limitée de

1. *Voyage en Italie*, t. II, p. 408-409.

bonne heure à un petit nombre de types, plus ou moins impersonnels, et d'ordinaire peu en rapport avec l'ethnographie de chaque province. Les peintres au contraire, grâce à la variété des ressources dont ils disposaient, grâce aussi à leur esprit d'initiative, créèrent autant de types qu'ils formèrent d'Écoles (Florentins, Ombriens, Romains, Vénitiens, Milanais, etc.); par là ils introduisirent dans leurs compositions un élément de vie et d'intérêt que l'on ne saurait priser assez haut. Sans aller jusqu'à admettre que le type hottentot, par exemple, ou le type lapon pussent se mesurer avec celui des races méridionales, ils estimaient que, dans un tableau d'histoire, de blondes Anglaises avec leur carnation superbe, des Allemandes mélancoliques ont le droit de figurer à côté des opulentes Romaines ou des pâles Florentines. L'idéal, en d'autres termes, ne consistait pas à leurs yeux à adopter un type au détriment d'un autre, mais bien à prendre pour point de départ les lignes générales du corps humain, ce canon si admirablement mis en lumière par les anciens, sauf à les modifier et à les rajeunir par ce qu'il y a de plus beau dans les traits des autres races. — Ce caractère idéaliste, ce parfum de haute distinction, disparut malheureusement après la mort de Raphaël.



Type de Vierge, par G. Ghirlandajo.
(Musée du Louvre.)

Quoique la théorie de l'art pour l'art triomphât trop souvent dès cette époque, il se trouva, heureusement pour la peinture italienne, un certain nombre de maîtres empressés à proclamer également les droits de la pensée. L'ICONOGRAPHIE en un mot, si négligée pendant la période précédente, fut remaniée, rajeunie et fécondée, surtout par Raphaël; la peinture, qui tendait à s'abandonner, en reçut, sans devenir rigoureusement « littéraire », une force et une saveur nouvelles; de fermes et vigoureuses conceptions philosophiques se substituèrent aux trop faciles, commodes et banales formules des quattrocentistes; conception des scènes, types, costumes, attributs, tout fut soumis à une revision qui a fait loi depuis lors.

Michel-Ange lui-même, malgré l'indépendance de ses idées, fit un puissant effort pour rendre à l'iconographie sacrée sa dignité et sa grandeur. Le thème

qu'il imagina pour les fresques de la voûte de la chapelle Sixtine était à la fois historique et symbolique : c'était l'histoire du peuple d'Israël dans ses rapports avec le christianisme, les Scènes de la Création, le Péché originel, le Déluge, ayant pour pendant la venue du Messie. Celle-ci, à la vérité, n'est pas représentée dans les fresques de la voûte — elle l'était déjà dans les peintures des parois, — mais les figures grandioses des *Prophètes* et des *Sibylles* ont pour mission de la laisser deviner, bien plus de l'annoncer. Tel est également le rôle des figures placées plus bas dans les lunettes, les *Ancêtres du Christ*. A côté des *Prophètes* et des *Sibylles* qui ont annoncé la venue du Messie, et à côté des Ancêtres de celui-ci, Michel-Ange a placé, dans des compartiments plus petits, le récit de quatre événements propres à rappeler quelle protection Dieu avait accordée au peuple d'Israël dans l'intervalle compris entre le Déluge et la Naissance du Christ, à savoir : David tuant Goliath, Judith tuant Holopherne, le Serpent d'airain et le Châtiment d'Aman. D'innombrables figures décoratives, dénuées de toute signification symbolique, relièrent les uns aux autres ces acteurs sans nombre et sauvegardèrent les droits de la décoration, car Michel-Ange, quelque pénétré qu'il fût de la profondeur et de la beauté de son programme, absolument nouveau dans les annales de la peinture, ne perdait pas de vue le côté plastique de la composition; le peintre, en un mot, n'entendait pas abdiquer devant le théologien.



Type de Vierge, par Michel-Ange.
(Musée des Offices.)

Le costume des acteurs de l'Histoire sainte se modifia dans la même proportion que la conception même des scènes. Léonard aussi bien que Michel-Ange, Raphaël aussi bien que Fra Bartolommeo, essayèrent de le ramener à la simplicité antique. Adieu désormais les modes brillantes et pittoresques du quattrocento, adieu désormais tous les colifichets empruntés au mobilier contemporain (t. I, p. 595-596) : les patriarches et les prophètes aussi bien que les saints revêtent la toge, avec la tunique, et chaussent les sandales. L'avouerai-je? Ces tentatives de restitution archéologique me semblent avoir lourdement pesé sur l'art chrétien, aussi bien au XVI^e^ siècle que pendant le moyen âge. Les Grecs et les Romains avaient tiré un singulier avantage de cette circonstance que, pour donner aux personnages un costume en harmonie avec le grand art historique, ils n'avaient eu qu'à copier le costume de leur temps et de leur pays, le costume qu'ils portaient eux-mêmes. De là le naturel et l'aisance de

leurs compositions. Plus tard, comme le costume contemporain s'éloignait de plus en plus de la simplicité et de la beauté antiques, les artistes se virent forcés, dans la sculpture et la peinture religieuses, de se livrer à un travail de reconstitution, de faire de l'archéologie. C'est ce qui arriva aux Byzantins, puis après eux aux artistes gothiques; les plus grands artistes de la Renaissance eux-mêmes n'échappèrent pas à cette nécessité, qui eut pour effet d'introduire dans la composition un élément essentiellement factice.



La Vierge Aldobrandini, par Raphaël.
(National Gallery.)

Parmi les autres changements introduits dans l'iconographie, il faut mentionner la substitution de simples cercles aux nimbes pleins. Déjà ceux-ci, d'abord fixes et plaqués contre la tête, de manière que lorsqu'un saint se montrait de dos, le nimbe se trouvait devant son visage (*Cène* de Giotto : « Madonna dell' Arena » à Padoue), avaient fait place à des disques mobiles, vus en raccourci, mais encore pleins. Ces disques à leur tour disparurent, par suite des exigences de la gamme : on comprend en effet quelle note discordante ils mêlaient à la tonalité générale.

La lutte depuis longtemps engagée entre la tradition iconographique de l'Église et le réalisme, cette lutte si nettement définie par Savonarole (t. I, p. 592; t. II, p. 26), se termina par une sorte de compromis. L'autorité religieuse se relâcha de son excès de sévérité (sauf à reprendre ses prétentions après le Concile de Trente); les peintres de leur côté, cédant plutôt aux suggestions de la raison et du goût qu'à des scrupules religieux, renoncèrent aux détails trop familiers et trop inconvenants mis à la mode par l'École florentine (p. 157). L'influence du Pérugin, représentant de la pieuse École ombrienne, et l'influence de Raphaël, devenu le peintre officiel de la papauté, amenèrent sur ce point une solution conforme à la fois à la dignité de la religion et à la liberté dont l'art ne saurait se passer[1].

1. Il ne sera pas sans intérêt de constater que longtemps encore certaines pratiques religieuses ou certaines superstitions populaires imposèrent aux artistes des règles étroites dont ils devaient se féliciter, en tant qu'elles affirmaient l'union entre la religion et l'art, et la raison d'être de

Pour les tableaux de chevalet, la Madone et l'Enfant Jésus continuent à former un thème de prédilection. Je ne rappellerai pas ici quels efforts Raphaël, le peintre par excellence des Vierges, tenta pour renouveler le sujet et pour le varier; quels prodiges il accomplit dans cette donnée en apparence si limitée[1]. Une longue série de ses tableaux représente Marie et son fils, dans l'intimité, se prodiguant des caresses ou jouant l'un avec l'autre, tout à fait dans les données réalistes du xv^e siècle. Parfois, sans sortir des bornes du respect, il revêt Marie du costume des paysannes (la *Vierge à la chaise*) ou des bohémiennes (la *Vierge Aldobrandini*). La Madone et l'Enfant constituent aussi le motif favori de Léonard de Vinci. Bon nombre de tableaux similaires tirent leur nom de quelque détail plus ou moins vulgaire, pour ne pas dire trivial. Nous avons une série de *Vierges au chat* (dessins de Léonard de Vinci, tableau du Musée de Naples attribué à Raphaël, etc.), une *Vierge à la casserole*, etc. En un mot, le vieux levain florentin conserve longtemps encore son énergie.



Type de Vierge, par Raphaël. (Musée du Belvédère.)

Les *Saintes Conversations* (t. I, p. 599), qui ne sont d'ailleurs qu'une variante des *Madones*, offrent d'ordinaire plus de solennité. Quoique connu des Primitifs (par exemple de Fra Angelico, dans une de ses peintures du couvent de Saint-Marc, et de Piero della Francesca, dans son tableau du Musée de Brera), ce genre de composition, qui nous montre des saints rangés autour du trône de la

l'art. Telle fut cette commande d'un *Saint Christophe*, de dix brasses de haut, faite à Antonio Pollajuolo.

Il faut bien reconnaître, d'autre part, que même au xvi^e siècle les images miraculeuses faisaient souvent concurrence aux miracles de l'art. A Florence, l'autorité civile envoyait chercher, à tout instant, en grande solennité, le tableau de la *Vierge de l'Impruneta*, et invoquait son assistance contre la pluie, contre la sécheresse, contre les épidémies. Parfois aussi le Magistrat, au moment de prendre quelque résolution grave, demandait des inspirations à cette image vénérée. (Landucci, *Diario fiorentino*, p. 44, 193, 209, 238, 250, 279, 291, 308, 328, 330, 337.)

1. Voy. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*; 2^e édit., p. 183 et suiv.

Vierge, prit surtout son essor dans la seconde moitié du siècle. A la *Madone de Saint-Zénon* et à la *Madone de la Victoire* de Mantegna firent suite une infinité de tableaux vénitiens similaires (Luigi Vivarini, les Bellin, Cima, Carpaccio, le Giorgione, etc.); Lorenzo di Credi, le Pérugin et Francia en peignirent également un grand nombre. Mais ce furent principalement Fra Bartolommeo et Raphaël qui les mirent en faveur, en rompant la symétrie du groupement et en y introduisant un élément dramatique. Quels progrès dans cette voie chez Raphaël, depuis la *Sainte Famille* du duc de Ripalda et la *Madone Ansidei*, jusqu'à la *Vierge au baldaquin*, la *Madone de Foligno*, la *Madone au poisson* et la *Madone de Saint-Sixte*, éclatantes apothéoses de la mère du Christ!

Parmi les sujets les plus ingrats dictés par l'iconographie religieuse figurait la *Visitation*. Rien de moins plastique, de moins pittoresque. Seul Domenico Ghirlandajo a trouvé une formule satisfaisante dans son tableau du Louvre : au lieu de représenter la Vierge et sainte Élisabeth qui s'avancent l'une vers l'autre, assez embarrassées de leur contenance, il a, par un trait de lumière, fait prosterner sainte Élisabeth aux pieds de la Vierge, qui la relève avec modestie. Raphaël lui-même n'a pas trouvé si bien dans son malencontreux tableau du Musée de Madrid.

Fut-ce un bonheur ou un malheur? Toujours est-il que les catégories n'étaient pas délimitées alors comme elles l'ont été dans la suite. La PEINTURE DE GENRE n'existait pas en tant que branche distincte, par cela même qu'elle se mêlait, ou peu s'en faut, à toutes les peintures d'histoire. Les compositions de Benozzo Gozzoli, de Ghirlandajo, de Pinturicchio, de Carpaccio sont-elles autre chose que des accumulations d'épisodes, dont chacun, pris à part, formerait un tableau de genre complet! Signorelli lui-même, dans ses fresques de Monte Oliveto Maggiore, a esquissé quelques scènes offrant tous ces caractères, par exemple la jeune servante d'auberge qui verse à boire aux moines en rupture de ban. Comme tableaux de genre proprement dits, on ne peut guère citer que certains tableaux d'accouchées (p. 43), et une composition de Melozzo da Forli, peinte dans sa ville natale, sur la devanture d'un magasin, un commis de magasin occupé à brandir un pilon au-dessus d'un mortier. Cette fresque, connue sous le nom de « il Pestapepe » (le pileur de poivre), se trouve aujourd'hui au Gymnase Morgagni; elle est fortement endommagée[1].

Par une contradiction apparente plutôt que réelle, le PORTRAIT, qui forme

1. Les visiteurs du Musée de Bâle, en arrivant devant l'enseigne du maître d'école peinte par Holbein, ne manquent pas de déplorer qu'un maître aussi illustre se soit vu contraint d'accepter une tâche si humble. Mais en Italie même, au temps des Raphaël et des Michel-Ange, des artistes de mérite ne montraient nulle répugnance pour ce genre de productions. En dehors de Melozzo, on peut invoquer l'exemple d'Agnolo Bigio, frère de Francia Bigio : cet artiste peignit pour le parfumeur Ciano de Florence une enseigne avec une bohémienne en train de dire la bonne aventure à une dame. (Vasari.)

sur tant de points l'antithèse de la grande peinture d'histoire et qui suppose la passion du réalisme autant que celle-ci suppose le culte de l'idéal, ne cessa de tenter, au Nord comme au Midi, les peintres les plus illustres, les Vénitiens et les Lombards aussi bien que les Florentins et les Romains (seuls les Ombriens le négligèrent, absorbés qu'ils étaient par les préoccupations religieuses). C'était le vieux filon réaliste des Primitifs qui se poursuivait à travers la transformation si complète de la peinture italienne.

Le XV^e siècle (t. I, p. 594)[1] ne connaissait guère que les effigies proprement dites : le XVI^e siècle créa le portrait historique, avec une mise en scène brillante et une foule d'accessoires destinés à compléter, sinon la ressemblance physique, du moins la physionomie morale. On remarquera la rareté des portraits de profil : le XVI^e siècle, avide de mouvement et de couleur, les trouvait évidemment trop monotones et trop peu animés. Les portraits de Raphaël offrent toute l'importance de grandes pages d'histoire. Mais si certains des originaux qui ont posé devant lui sont devenus des types (Jules II, l'énergie indomptable; Léon X, l'épicurisme intellectuel, etc.), cela tient à la physionomie même de ces originaux, non à la transformation que leur a fait subir l'artiste. Celui-ci en effet professait pour la vérité individuelle un respect profond. Il s'efforçait, comme l'a fort bien établi un esthéticien anglais, de « montrer tout le tempérament et le caractère, la créature réelle et active avec toutes les marques de son tempérament et de ses habitudes actuelles, avec toutes les indications qu'exerçaient sur lui ses actions immédiates; sans esprit ou sans amertume aucune, sans la moindre tendance à torturer la réalité pour la transformer en caricature ou en monstruosité; peut-être même sans excès d'analyse psychologique pour



Étude de costume, par Mantegna.
(Fragment de la Présentation au temple.)
(Musée des Offices.)

1. La passion pour les portraits, à peu près inconnue au moyen âge, prit des proportions inusitées. Bon nombre de souverains, à commencer par le roi de France Charles VIII, illettré insigne s'il en fut, en faisaient collection. Paul Jove en réunit une série d'une richesse extrême (p. 107). Sur les portraits commandés par les Gonzague aux Bellin, voyez l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 276.

comprendre la signification exacte de ce qu'il peignait; il allait droit au fait et paraissait absolument insensible, comme n'ayant pas l'alternative d'agir autrement[1]. »

En vrais spiritualistes, en vrais adeptes de la doctrine platonicienne (voy. p. 75 le mot de Socrate), les peintres de l'Age d'Or subordonnent tout à la figure humaine et n'admettent pas que la nature animée ou inanimée ait sa raison d'être en dehors de l'homme. Nous avons déjà constaté la disparition des ANIMALIERS. Les PAYSAGISTES proprement dits ne sont pas plus nombreux. Il serait même impossible, je crois, de découvrir, pour toute la première partie du XVI[e] siècle, un paysage n'ayant pas pour unique destination de servir de fond à une composition historique[2].

Néanmoins on constate, chez les Florentins et les Ombriens aussi bien que chez les Vénitiens, chez le Pérugin, chez Francia, chez Léonard de Vinci, chez Lorenzo Lotto (*Saint Jérôme* du Musée du Louvre), et surtout chez le Giorgione, une tendance à accorder au paysage une place prépondérante. Ce paysage, Pinturicchio, Léonard et certains Vénitiens le détailleront à la façon des Flamands, en y mettant autant de fraîcheur que de poésie, tandis que le Pérugin l'envisagera par grandes masses, en prenant pour base la campagne romaine avec ses lignes monumentales, créant ainsi le vrai paysage italien.

En effet, la nature en Italie n'offre pas les côtés intimes et familiers qui caractérisent les pays du Nord, des dessous de bois vaporeux, des sources cachées dans les fougères et les mousses. Le sol, plus rocailleux, se prête moins au développement de cette végétation luxuriante qui fait l'ornement de tant de nos provinces, de la Normandie par exemple (je songe en écrivant ceci aux délicieux environs de Trouville, de Villerville, de Honfleur). Tout se présente au delà des Alpes avec un caractère de simplification plus grand : les formes générales du paysage ont des arêtes plus nettes; le détail est moins touffu et moins fouillé. Les paysages du Poussin et de Claude Lorrain, avec leurs lignes si simples et si nobles, ont forcément pris naissance en Italie; ceux de Paul Huet, de Rousseau, de Corot, de Dupré, de Français, ne se conçoivent que dans notre climat septentrional[3].

1. Vernon Lee, *Euphorion, being Studies of the antique and the mediæval in the Renaissance*, p. 255. Londres, 1885.

2. Signalons cependant la belle définition du paysage donnée par Balthazar Castiglione dans *le Courtisan* : « Cette masse de l'univers, que nous contemplons avec l'immensité du ciel brillant des rayons de tant d'étoiles, et, au milieu, la terre entourée par les mers, accidentée par des montagnes, des vallées et des fleuves, et décorée d'une grande variété d'arbres, de plantes et de fleurs, ne peut-on pas dire que c'est un noble et grand tableau composé par la main de la nature et de Dieu ? » — Comme paysages purs, c'est-à-dire comme paysages sans figures, je ne puis citer pour cette période que quelques estampes, entre autres les deux *Paysages* gravés par Domenico Campagnola. (Passavant, *le Peintre Graveur*, t. V, p. 171.)

3. Le lecteur trouvera dans les chapitres qui précèdent une foule de notices, dont il y a lieu

En dehors des sentiments généraux qu'ils se sont efforcés d'exprimer, chacun des coryphées de l'art italien a pris à tâche de perfectionner une des branches de son art. Léonard s'est attaché à la solution des mystères de la lumière et du clair-obscur, Raphaël à l'ordonnance, Michel-Ange à l'anatomie, qui lui permet de montrer la machine humaine animée par les muscles. C'est à passer en revue les modifications introduites dans la TECHNIQUE que je consacrerai les paragraphes suivants.

Les PROCÉDÉS DE DESSIN (t. I, p. 600) suivent naturellement les évolutions mêmes du style. On recherche ceux qui produisent un effet plus gras, plus velouté, tels que la sanguine, et l'on abandonne peu à peu la mine d'argent, dont les traits, d'une extrême ténuité, permettaient d'évoquer en quelque sorte des visions. Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël ont fait usage de tous les procédés possibles. Le sculpteur Baccio Bandinelli dessinait, au dire de Vasari, à la mine de plomb, à la plume, à la sanguine et au crayon noir (une pierre tendre qui, d'après la définition de Vasari, vient des montagnes de France). Ajoutons que dans les dessins à la plume les hachures commencent à s'introduire, comme elles s'étaient introduites dans la gravure au burin.

Les MODÈLES EN RELIEF, quoique l'exécution devînt de plus en plus hâtive, continuèrent à trouver faveur auprès de bon nombre de peintres. Lorenzo di Credi employait des modèles en terre, sur lesquels il étendait des étoffes enduites de cire et de la terre liquide. Niccolò Soggi affectionnait un procédé peu différent : des modèles en terre et en cire, recouverts de linges mouillés, et de parchemin ramolli, ce qui donna quelque chose de sec à son style. Andrea del Sarto peignit un *Saint Jean l'Évangéliste* d'après un modèle en terre exécuté par Jacopo Sansovino, etc., etc.

Fra Bartolommeo estimait qu'il ne fallait travailler que d'après nature. Pour reproduire les draperies, les armes et autres objets analogues, il fit fabriquer un modèle en bois (un MANNEQUIN), de grandeur nature, dont les jointures se ployaient à volonté, et qu'il revêtit d'étoffes[1]. Il obtint ainsi de très beaux

de tenir compte pour compléter cette vue de la peinture à l'époque de Léonard et de Raphaël. Qu'il me suffise ici de rappeler les paragraphes consacrés à la rareté des sujets tirés de l'histoire contemporaine (p. 16-19), à la variété des tâches assignées aux peintres et à l'envahissement de cet art (p. 32, 42, 55, 79), à la manière dont s'élaboraient les programmes (p. 60-64), au choix de modèles pris dans la réalité (p. 71) et à la rareté des modèles antiques (p. 82-84), à l'introduction des portraits des contemporains dans les peintures sacrées (p. 71, 155, 157) et au rôle des portraitistes (p. 146-147, 152-157), aux effets produits par la substitution de Rome à Florence comme capitale de l'art italien (p. 78), aux progrès réalisés dans le coloris (p. 78) et dans l'ordonnance (p. 104), aux changements opérés dans l'iconographie (p. 86-95), à la disparition des animaliers (p. 147-148), à l'élimination des détails vulgaires (p. 158). Voyez en outre les observations sur l'influence des peintres allemands sur les peintres italiens (p. 178-184; cf. t. I, p. 591-594), sur les dettes contractées par les peintres vis-à-vis des sculpteurs, sur la peinture d'animaux et sur la peinture de paysage, sur le rôle des édifices et des ornements dans la peinture, sur la peinture de grotesques (p. 106), etc.

1. L'acte de partage entre Fra Bartolommeo et Albertinelli (1512) mentionne un « modèle

résultats, parce qu'il pouvait conserver ses plis jusqu'à ce qu'il eût amené son œuvre à toute sa perfection (p. 164). — Ce mannequin, déjà tout vermoulu vers le milieu du XVI[e] siècle, entra dans la collection de Vasari : on croit le reconnaître dans le mannequin qui est entré de nos jours à l'Académie des Beaux-Arts de Florence.

L'invention de Fra Bartolommeo fit rapidement fortune. Le Garofalo s'en servit beaucoup, au dire de Vasari.

Néanmoins, des MODÈLES VIVANTS commencèrent à s'introduire dans tous les ateliers de quelque importance (p. 165) : l'étude du nu alterna, chez Raphaël aussi bien que chez Michel-Ange, avec les études sur les cadavres.

L'ÉCLAIRAGE des ateliers, auquel les peintres de nos jours attachent tant d'importance, commençait dès cette époque à préoccuper certains artistes. Vasari nous apprend que le père de Baccio Bandinelli fit construire pour son fils, à Florence, une pièce avec des fenêtres procurant une lumière satisfaisante. Mariotto Albertinelli, chargé de peindre un tableau de l'*Annonciation* pour la confrérie de San Zanobi, exécuta l'ouvrage sur place et fit pratiquer des jours exprès, afin de pouvoir diminuer, augmenter ou changer à son gré ses lignes de perspective.

Il serait difficile d'imaginer un procédé de peinture inconnu à l'Age d'Or, depuis la fresque, la peinture à la détrempe et la peinture à l'huile, jusqu'aux applications industrielles de cet art, la mosaïque, la tapisserie, la céramique, les incrustations en pâtes de couleur, dans le genre du pavement de la cathédrale de Sienne, les graffites, propagés à Florence par Andrea Feltrini, l'émaillerie, la peinture sur verre, etc. Et de même que la Seconde Renaissance mit à contribution tous les procédés, selon les tâches qu'elle avait à remplir, de même elle varia chacun de ces procédés à l'infini, tantôt prodiguant les couleurs les plus éclatantes[1], tantôt se contentant de peintures monochromes relevées

en bois, grandeur naturelle, et un autre modèle articulé d'une brasse ». (Marchese, *Memorie... dei... Domenicani...*, t. II, p. 85.)

1. La proscription des FONDS D'OR avait constitué un premier progrès. L'or néanmoins continuait à jouer un rôle important dans les accessoires (t. I, p. 595-596). Bientôt il dut se résigner à se fondre dans la gamme générale, qui n'admettait plus de dissonances. D'après Vasari, Domenico Ghirlandajo fut le premier qui imita, à l'aide de couleurs ordinaires, les ornements dorés et qui supprima en grande partie les lourdes franges d'or dont les anciens surchargeaient les vêtements. — A Gênes, les fonds d'or semblent s'être conservés jusqu'au début du XVI[e] siècle : d'après de Boni (*Biografia degli Artisti*, p. 171), le peintre génois Lazzaro Calvi (né en 1502) fut le premier dans cette ville qui leur substitua des fonds multicolores. Dans l'École ombrienne, on les trouve jusque dans certains tableaux de Pinturicchio, par exemple *la Vierge et l'Enfant* du Louvre. Pinturicchio se plaisait en outre à mêler à ses peintures des ornements en relief doré. Dans celle de ses fresques de l'appartement Borgia qui représente *Sainte Catherine d'Alexandrie devant l'empereur Maximin*, il figura en relief un arc de triomphe, de telle manière que ce monument, au lieu de fuir sur le dernier plan, semblait avancer plus que les figures peintes sur le premier : hérésie insigne en peinture, ainsi que le proclame Vasari. Le biographe nous apprend que les stucs dont Pinturicchio orna les mêmes

par quelques touches de bronze[1], tantôt se plaisant dans des effets de clair-obscur, qui eussent pu faire envie à Rembrandt (le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci; certaines peintures du Corrège), tantôt détaillant jusqu'aux moindres accessoires avec une rigueur implacable, quoique la tendance à envelopper les objets, à les noyer dans une lumière douce et égale, l'emportât sur la sécheresse et la dureté propres à l'âge précédent.

Venons-en à la CHIMIE DES COULEURS. Le désir de donner plus de moelleux à la peinture, d'obtenir des contrastes plus tranchés ou des effets de clair-obscur plus parfaits, fit entreprendre une série d'essais que je me permettrai de qualifier de désastreux, car ils ont amené la ruine d'une foule de tableaux, entre autres de plusieurs chefs-d'œuvre de Léonard de Vinci et de Raphaël (p. 86). Que de victimes le bitume, à lui seul, n'a-t-il pas faites! Pour donner à sa peinture un grand ressort, Léonard, nous apprend Vasari, employait les oppositions les plus fortes de la lumière et de l'ombre. Il aurait voulu obtenir et il cherchait, pour ses fonds, quelques tons plus sombres encore que le noir, afin de ménager plus d'éclat aux parties éclairées. Mais il lui arrivait que, prenant ainsi pour point de départ la teinte la plus vigoureuse, et s'efforçant de finir et de modeler le plus possible ses ouvrages, il les amenait à une tonalité sourde et privée de lumière qui semblait rendre plutôt les effets de la nuit que ceux du jour. Il y avait d'ailleurs quelque chose de maladif dans cette ardeur de Léonard à découvrir des procédés nouveaux. Tantôt, dans la *Cène*, il peignait à l'huile sur mur, comme si la fresque n'avait pas fait ses preuves[2]; tantôt il expérimentait, dans la *Bataille d'Anghiari*, une sorte de peinture à l'encaustique; tantôt encore, alors que Léon X attendait de lui un chef-d'œuvre, il s'attardait à distiller des huiles et des plantes pour composer un nouveau vernis. « Hélas! s'écria le pape à cette nouvelle, cet homme ne fera rien, puisqu'il pense à la fin de son ouvrage avant de l'avoir commencé. » On sait d'ailleurs quel trésor d'observations pratiques et philosophiques Léonard a réunies dans son *Traité de la Peinture* (p. 190).

salles étaient pour la plupart ruinés de son temps, parce que l'on ignorait encore à ce moment l'art de préparer cette composition d'une façon durable. Le Vénitien Carlo Crivelli abusa également des ornements en relief doré, par exemple dans son retable du Musée de Brera, où il donna à saint Pierre des clefs se détachant de plusieurs centimètres sur le fond du panneau. Mais, encore une fois, toutes ces pratiques passaient dès lors pour surannées.

1. LA PEINTURE EN CAMAÏEU et parmi ses variétés particulièrement la GRISAILLE prirent une extension que je ne puis m'empêcher de qualifier de fâcheuse. Mis à la mode par Paolo Uccello, cultivé par Mantegna, avec une prédilection bien marquée, ce procédé peu intéressant, qui est comme la négation de la peinture, tenta parfois Raphaël (les *Trois Vertus théologales*, à la Pinacothèque du Vatican, le bas-relief de l'*École d'Athènes*, les figures allégoriques de la Chambre d'Héliodore, etc.). Maturino, B. Peruzzi, Polydore de Caravage, Andrea del Sarto en firent l'application en grand.

2. Il faut ajouter que l'emploi de l'huile pour les peintures murales n'avait pas cessé d'être en usage depuis le moyen âge. — En 1469, dans le contrat conclu avec Cosimo Tura pour la décoration de la chapelle du palais de Belriguardo à Ferrare, il est stipulé qu'il peindrait cette chapelle à l'huile. (*Il Buonarroti*, 1885, p. 57.)

Ces investigations parfois un peu fébriles tentèrent bien d'autres peintres que Léonard. Fra Bartolommeo, d'après Vasari, employait le noir de fumée des imprimeurs et l'ivoire brûlé : aussi certains de ses tableaux ont-ils terriblement poussé au noir.

Mariotto Albertinelli estimait que l'on ne devait attacher aucun prix aux tableaux où la vigueur et le ressort ne se trouvaient pas joints à une certaine suavité. Comme il avait reconnu que les ombres seules pouvaient donner du relief, que cependant, si ces ombres sont trop sombres, elles restent opaques, et que, si elles sont trop douces, la peinture reste sans vigueur, il aurait voulu ajouter à la douceur quelque chose que l'art ne lui semblait pas avoir compris ou rendu jusqu'alors.... D'un coloris lumineux il passait à un coloris sombre, d'un coloris vif et animé à un coloris opposé. Mais il ne réussit pas à se satisfaire, et se plaignait de ce que sa main n'avait pas rendu sa pensée. Il aurait voulu trouver un blanc plus brillant que la céruse; il essaya de purifier celle-ci pour lui donner l'éclat de la lumière sur les parties les plus éclairées.

En ce qui concerne la PEINTURE SUR MUR, nous avons à enregistrer les essais de Baldovinetti et de Niccolò Soggi. Le premier ébaucha ses peintures de Santa Trinità à fresque et les termina en les retouchant à sec, détrempant les couleurs au moyen de jaunes d'œufs mêlés avec un vernis liquide fait au feu : il espérait que ce genre de détrempe les mettrait en état de résister à l'eau; mais sa peinture s'écailla dans une foule d'endroits où il avait employé trop abondamment ce mélange. Quant à Soggi, il entreprit de peindre sur mur « a tempera » avec la pointe du pinceau; mais, devant son insuccès, il revint bien vite à la fresque.

Les essais de Sebastiano del Piombo furent couronnés de plus de succès. Il inventa une manière particulièrement intéressante de peindre à l'huile sur la pierre. Les amateurs, croyant que par ce moyen les tableaux seraient d'une éternelle durée, et que ni le feu ni les vers ne pourraient les attaquer, coururent apporter des arrhes à l'artiste afin qu'il travaillât pour eux; il exécuta sur une pierre ornée à l'entour d'autres pierres de diverses couleurs un beau *Christ mort*, que don Ferrante Gonzaga envoya en Espagne.... « Sebastiano trouva le secret, si vainement cherché par son compatriote Domenico, par Andrea del Castagno, et par Antonio et Piero del Pollajuolo, d'empêcher les peintures à l'huile sur mur de pousser au noir. Sa *Flagellation du Christ*, à San Pietro in Montorio, a conservé la vigueur et la fraîcheur qu'elle avait le premier jour. Pour repousser l'humidité, il employait un enduit composé de mastic de poix et de chaux vive, qu'il unissait ensuite avec une truelle rougie au feu; il se servait également de cette préparation pour travailler sur le peperino, le marbre, le porphyre et d'autres pierres. On lui doit encore l'art de peindre sur les métaux, tels que l'argent, le cuivre et l'étain[1] ».

1. Vasari, trad. Jeanson et Leclanché, t. V, p. 371-372.

S'il n'est pas exact de dire que les peintures murales diminuent en importance, il faut reconnaître, d'autre part, que la vogue des TABLEAUX DE CHEVALET va grandissant. A chaque instant il est question, chez Vasari, de retables transportés au loin, non sur des charrettes, mais à dos d'homme et presque en procession (biographies de Signorelli, du Pérugin, etc.). Comme jadis ceux des Van Eyck, et avant eux ceux de l'École byzantine, pour ne pas remonter aux peintures portatives de l'antiquité, ils s'exportaient dans l'Europe entière. « Ces tableaux à l'huile, dans lesquels se déposent l'intensité, les nuances du génie d'un maître, seront la proie du vainqueur; ils vont se répandre par la conquête dans toute l'Europe. Mobiles, transportables, ils serviront à l'éducation du genre humain, mais ils détacheront peu à peu l'artiste du fond de la nationalité[1]. »

Dans les tableaux de chevalet, la PEINTURE A L'HUILE eut longtemps encore à lutter contre la peinture « a tempera » et la peinture à la détrempe. Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Andrea Mantegna, Niccolò de Foligno et bien d'autres affectionnaient ce dernier procédé, consacré par une pratique séculaire. Les Vénitiens adoptèrent les premiers l'invention des Van Eyck. A Florence, les Peselli et Baldovinetti se servirent d'huile ainsi que de vernis, mais sans réussir à fondre leur coloris[2]. A. Pollajuolo fit un pas de plus. Son *Saint Sébastien* de la National Gallery (1475) offre toutes les particularités de la technique propre aux Flamands[3]. L'atelier de Verrocchio institua dans cette direction les recherches les plus fécondes : outre les efforts de Léonard de Vinci, il faut y signaler ceux du Pérugin, qui découvrit, d'après Vasari, le secret des tonalités claires et des lumières, et de Lorenzo di Credi, qui apporta un soin extrême à la préparation des couleurs. Il purifiait et distillait lui-même, nous raconte Vasari, ses huiles, et composait sur sa palette des tons qu'il conduisait par gradation depuis le plus clair jusqu'au plus obscur. « En vérité, ajoute le biographe, il se montrait en cela trop minutieux, car parfois sa palette était chargée de vingt-cinq ou trente de ces tons, et pour chacun il réservait une brosse particulière. Il ne souffrait point qu'on fît le moindre mouvement dans son atelier, tant il redoutait la poussière. »

Le Bolonais Amico Aspertini faisait preuve de non moins de minutie. Vasari nous le montre prenant d'une main un pinceau avec de la couleur claire, de l'autre un pinceau avec de la couleur sombre; une ceinture passée autour des reins contenait une série de petits pots avec des couleurs. On eût dit, ajoute le biographe, que c'était le diable de Saint-Macaire avec sa masse de petites boîtes.

Aux yeux de Léonard, affirme Eastlake, la peinture à l'huile avait ce double avantage de porter les formes et les expressions au dernier degré de perfection

1. A. Dumesnil, *l'Art italien*, p. 150.
2. Lafenestre, *la Peinture italienne*, t. I, p. 200.
3. Eastlake, *Materials for History of Oil Painting*, t. II, p. 71. Londres, 1869.

et de vérité, et celui d'imiter de plus près le relief et la force de la nature. Lorenzo di Credi, de son côté, se sentait attiré par la facilité de fondre plus intimement les teintes et d'obtenir un plus grand degré de fini. Le Pérugin enfin y appréciait surtout la transparence et la chaleur du coloris.

A Mantoue, Lorenzo Costa se servit tantôt d'huile et tantôt de gouache pour les tableaux destinés à la marquise Isabelle.

Par une corrélation fatale, les tableaux sur toile commencèrent à alterner avec les peintures sur panneau. A Venise, la toile (qui a sur le bois l'avantage de ne pas se fendre) avait, dès la fin du XV^e siècle, presque complètement détrôné le bois, comme Vasari l'a constaté dans la biographie des Bellin. On l'employait en outre parce qu'elle permettait de donner aux tableaux les dimensions que l'on voulait et aussi de les transporter plus facilement. En Lombardie, un des clients du peintre Vincenzo Civerchio stipulait, en 1507, que le tableau qu'il venait de lui commander, un *Saint Marc entre la Justice et la Tempérance*, serait peint sur toile (« super tellis positis supra tellarum[1] »).

Ce qui surprend davantage, c'est le nombre incroyable de peintures sur d'autres matières textiles, par exemple sur soie; nous avons à enregistrer une longue série de productions de ce genre dues à Andrea del Sarto, à Franciabigio, au Pontormo. En ce qui concerne les bannières, Vasari raconte que Botticelli fut un des premiers à trouver le moyen de les décorer de telle façon que les couleurs ne vinssent pas à se décolorer et à laisser voir sur chaque face la couleur de l'étoffe. Il orna le baldaquin d'Or San Michele de *Madones* exécutées par ce procédé, qui avait la vertu de conserver les étoffes, au lieu de les ronger, comme les mordants que l'on emploie encore aujourd'hui, parce que cette méthode est moins dispendieuse.

Un mot aussi sur la forme même des peintures. Dans les tableaux proprement dits, elle se rapproche de plus en plus du rectangle parfait (t. I, p. 597) Pour les prédelles, la forme oblongue est de rigueur. Pour les plateaux d'accouchées (p. 43), la forme octogonale ou circulaire domine. L'adoption de cette dernière forme imposait une tâche particulièrement ardue aux peintres, eu égard à la difficulté d'inscrire des figures dans un médaillon. Elle tenta la plupart des artistes de quelque mérite : Botticelli, le Pérugin, Michel-Ange, Raphaël, etc. Écoutons à ce sujet un des auteurs de l'*Histoire de la Peinture en Italie* : « Dans les tableaux circulaires, qui sont peut-être les créations les plus sympathiques de Botticelli, écrit M. Crowe[2], nous sommes déjà frappé par l'art consommé avec lequel les courbes favorables à la forme de l'encadrement, les mouvements des personnages, sont combinés dans un enchevêtrement plein d'élégance et de grâce. C'est ainsi que dans le grand médaillon

1. Caffi, *Di Vincenzo Civerchio da Crema*; Florence, 1883, p. 11, 24.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. II, p. 180-181.

des Offices, où la Vierge tient sur ses genoux l'enfant divin et se penche sur une chaise pour tremper la plume avec laquelle elle écrira le *Magnificat*, tout est calculé pour produire des contours arrondis qui se répercutent dans les anges dont les bras soutiennent la couronne au-dessus de sa tête et dans l'ange qui regarde amoureusement ses compagnons qui tiennent le livre et l'encrier. Le jeu des lignes produit une spirale dont le centre est une ouverture lumineuse où l'on aperçoit un paysage d'un effet admirable. Toute la composition s'harmonise dans un équilibre parfait de teintes locales, une gamme argentine de chairs, sans contrastes prononcés de clair-obscur, une richesse surprenante d'ornements, de voiles transparents, de bordures et de fleurons jetés sur les étoffes. » — Dans sa *Vierge* du Musée des Offices, Signorelli poussa la recherche du tour de force jusqu'à inscrire dans un rectangle trois médaillons contenant l'un la Vierge, les autres deux apôtres ou prophètes.



Exemple de Plafonnement.
Génie peint à fresque par Mantegna.
(Château de Mantoue.)

On cherchait d'ailleurs à relever cette régularité par des cadres d'une grande richesse. Formigine sculpta celui de la *Sainte Cécile* et Giovanni Barile celui de la *Transfiguration* de Raphaël. A Florence, les Capponi firent exécuter pour la *Résurrection du Christ*, de Raffaellino del Garbo, un cadre entouré de colonnes en relief, richement dorées, sur un fond de terre argileuse.

La richesse de ces cadres indisposa Fra Bartolommeo. Mécontent de voir les encadreurs cacher toujours avec leurs bordures un huitième de la toile, il chercha le moyen de se passer de leur concours. Vasari raconte qu'ayant fait cintrer le panneau de son *Saint Sébastien*, il y figura une niche en perspective que l'on croirait creusée dans le bois et donna pour cadre au sujet une bordure peinte en trompe-l'œil.

L'uniformité que l'on recherchait dans les tableaux de chevalet, on la fuyait dans les fresques. Mantegna, Pinturicchio, Raphaël se jouèrent des problèmes les plus compliqués; ils multiplièrent comme à dessein les voûtes d'arête, les pendentifs, les surfaces concaves et les surfaces convexes pour y faire tenir leurs figures.

L'art de faire plafonner les figures (les Italiens disent peindre « sottonsu », en d'autres termes, représenter les figures comme si elles étaient vues d'en bas)

1. Bibl. : Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 2e édit., p. 313-314.

ouvrit à la peinture monumentale des horizons nouveaux. Désormais les personnages planent sur le spectateur ou s'élancent dans les airs avec une aisance parfaite. On arrive ainsi à rendre permanents les effets obtenus dans certaines représentations théâtrales, où les acteurs semblaient descendre des cieux (t. I, p. 442).

Ce complément indispensable de la perspective et des raccourcis fut créé de toutes pièces par Mantegna. Sa fameuse balustrade avec des femmes et des enfants peints en trompe-l'œil sur la voûte de la « Camera degli Sposi », au château de Mantoue (gravée t. I, p. 19, 154, 156, et page précédente) en est l'exemple le plus mémorable. Vincenzo Foppa en fit l'application dans ses fresques de la chapelle de Sant' Eustorgio à Milan, et Melozzo da Forli dans ses fresques de la basilique des Saints-Apôtres à Rome. Filippino Lippi enfin y ajouta je ne sais quelle aisance dans ses *Patriarches* de la chapelle Strozzi.

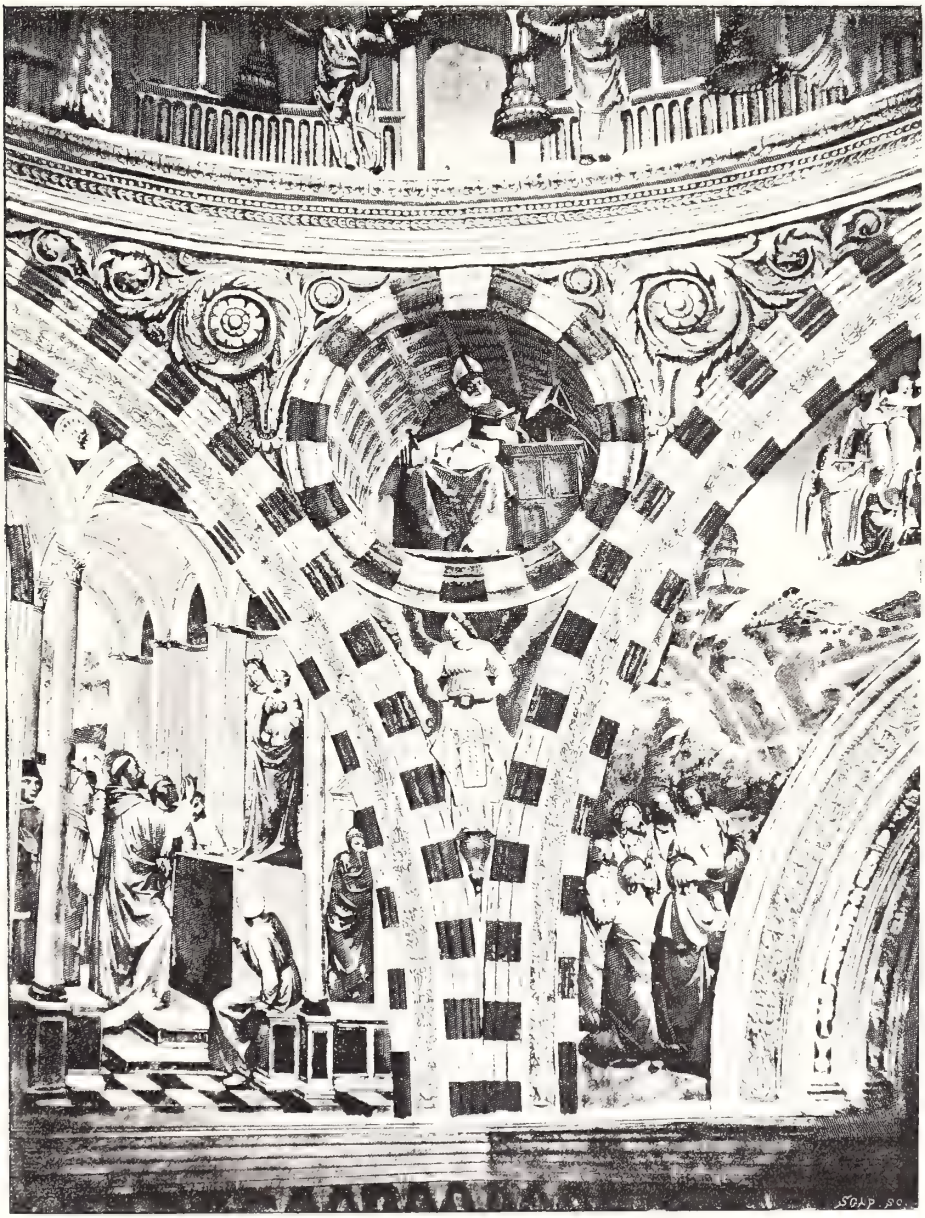
L'encadrement des fresques témoigna également d'un souci extrême. Dès le XIVe siècle, Giotto et ses contemporains avaient prodigué les bordures historiées dans les cycles d'Assise, de Sienne, de Florence, de Padoue, d'Avignon, qu'ils entouraient de losanges, de quatrefeuilles, de figures à mi-corps dans des rinceaux, etc., etc. Les quattrocentistes firent un pas de plus : Benozzo Gozzoli inventa, pour ses fresques du Campo Santo de Pise, des bordures d'une richesse particulière. Mais ce furent principalement les grotesques qui permirent à Pinturicchio, à Filippino Lippi[1], au Pérugin, à Raphaël, de relever par des détails d'une richesse éblouissante la gravité ou le mouvement dramatique de leurs grandes pages d'histoire.

Avant d'aborder l'étude des peintres et des peintures pris isolément, je dois essayer d'indiquer, comme je l'ai fait pour l'architecture et la sculpture, le groupement par Écoles. Tâche particulièrement délicate pour l'art qui nous occupe, car les tableaux voyageant plus facilement que les statues et leur diffusion étant en outre secondée par les reproductions en gravure, dès lors si nombreuses, nous avons à compter avec les pénétrations les plus multiples. C'est ainsi que Mantegna, sans former un seul élève de marque, pèse sur la production entière de la Lombardie, du marquisat de Mantoue, du duché de Ferrare, et influence, au cœur de la Romagne, jusqu'à Melozzo da Forli, pour ne point faire mention des imitateurs plus ou moins intermittents, tels que Raphaël, le Sodoma, le Corrège et Paul Véronèse.

D'autre part, si nous essayons de caractériser les Écoles en prenant pour base le groupement régional, que d'anomalies! L'École florentine, qui rayonne sur toute la Péninsule, après avoir donné des maîtres tels que Botticelli, Ghirlandajo, Filippino Lippi, qui sont, somme toute, dans la logique de la tradition locale,

1. Nous avons oublié de joindre le nom de Filippino Lippi aux noms des propagateurs de ce genre d'ornements (p. 106, 138, 334-335). Vasari, peu conséquent avec lui-même, après avoir fait honneur de cette évolution à Morto de Feltre, l'attribue ailleurs à Filippino.

nous déroute tout à coup par l'apparition de deux génies aussi primesautiers que Léonard de Vinci et Michel-Ange. L'École siennoise, qui se traînait

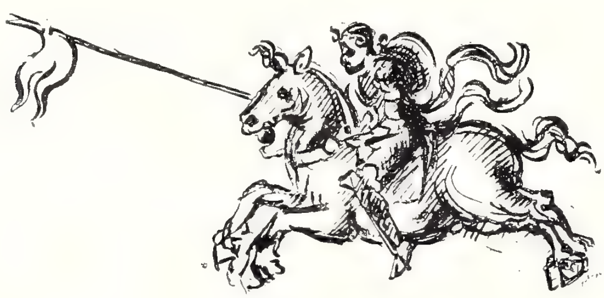


Exemple de Plafonnement. Saint-Ambroise. Peinture à fresque de Vincenzo Foppa.
(Église Sant' Eustorgio à Milan.)

péniblement, reçoit un regain de vitalité par l'arrivée d'un étranger venu du fond de la Lombardie, le Sodoma. L'École ombrienne, qui dispute à l'École florentine la suprématie de la capitale du monde catholique, surgit, par contre,

sans que rien eût fait présager son avènement. Et quelle éblouissante apparition que l'École vénitienne et l'École milanaise! Ce que l'on appelle la manière, je veux dire une certaine analogie de procédés matériels et de types, permettrait à la rigueur de délimiter ces différents groupes. Mais si nous nous attachons aux idées et aux sentiments, comment nous orienter? Pérouse, Bologne, Venise, expriment tour à tour le recueillement et l'extase; Signorelli est Ombrien par son mysticisme, Florentin par sa puissance dramatique; Léonard, Florentin par son réalisme, Milanais par sa suavité; Raphaël, enfin, procède des Ombriens par son émotion, des Florentins par sa science du dessin et par la netteté de ses conceptions, comme il procède de l'antiquité, incarnée dans la ville de Rome, par son ampleur philosophique, par ses côtés si profondément humains.

Devant ces difficultés, auxquelles viennent s'ajouter celles qui résultent de la division chronologique des matières, j'ai dû renoncer à une classification systématique et adopter pour base, tantôt la biographie de personnalités éclatantes, tantôt le groupement par régions. Je présenterai donc d'abord au lecteur le grand Andrea Mantegna, dont toutes les productions offrent un caractère si frappant d'unité, qu'elles aient pris naissance à Padoue, à Vérone, à Mantoue ou à Rome. A l'étude sur Mantegna fera suite la notice sur l'École de Ferrare, qui fut à tant d'égards sa tributaire. Le second chapitre sera consacré à l'École florentine, représentée par Benozzo Gozzoli, Botticelli, Ghirlandajo, Filippino Lippi, les Pollajuolo, Verrocchio, Léonard de Vinci et Fra Bartolommeo. Dans le troisième je passerai en revue les maîtres toscano-ombriens et les maîtres ombriens, Melozzo da Forli et Signorelli, le Pérugin et Pinturicchio. Le quatrième chapitre sera consacré à Raphaël, le cinquième à l'École vénitienne, le sixième enfin à l'École milanaise et à son immortel fondateur, Léonard de Vinci.



Croquis de Cavalier, par Verrocchio.



Le Portement de croix, par Ercole dei Roberti. (Musée de Dresde.)

# CHAPITRE II

## ANDREA MANTEGNA. — L'ÉCOLE DE FERRARE.

Dans notre précédent volume nous avons retracé la vie et analysé l'œuvre des novateurs auxquels la peinture italienne du XVe siècle a dû ses principaux progrès : Masaccio, Piero della Francesca, Pisanello, Jacopo Bellini. Pour compléter cette galerie de Précurseurs, il nous reste à y faire entrer le grand Andrea Mantegna, qui par ses débuts appartient encore à la Première Renaissance, mais dont la carrière se prolonge jusqu'au commencement du XVIe siècle et dont les ouvrages montrent sur beaucoup de points une maturité parfaite.

Parmi les devanciers de Raphaël, Mantegna occupe le tout premier rang, entre Masaccio d'un côté, Léonard de Vinci de l'autre. Il représente au suprême degré l'un des deux principes générateurs de l'ère nouvelle, l'étude de l'antiquité. En ajoutant que c'est l'imagination la plus puissante, le style le plus serré, le plus châtié, je suis en droit de demander si nous n'avons pas devant nous le plus grand peintre de la Première Renaissance[1].

1. Bibl. : Vasari. — Ridolfi, *le Meraviglie dell' Arte*, t. I, p. 67 et suiv. — Gœthe, *Voyage d'Italie*, édit. de 1862-1863, t. I, p. 233-254. — Armand Baschet : *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, t. XX. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, édit. allem., t. V. —

Andrea Mantegna ou Mantègne, pour employer une forme qui commence à prévaloir en France, semble avoir eu pour patrie Padoue[1]; son nom de Mantegna lui vint, dans la suite, de son long séjour à Mantoue. Il était né en 1431. Comme Giotto, comme Andrea del Castagno, il avait commencé par garder les troupeaux. De bonne heure, ses aptitudes fixèrent l'attention de Squarcione, qui ne tarda pas à le recueillir dans sa maison, bien plus, à l'adopter, sauf à se brouiller mortellement avec son ancien disciple lorsque celui-ci épousa la fille de son rival Jacopo Bellini. Mantegna n'avait d'ailleurs pas attendu cette union pour s'inspirer de Jacopo : on a vu plus haut (t. I, p. 642) combien il lui fit d'emprunts.

A côté des leçons de Squarcione et de Jacopo Bellini, il faut signaler celles de Donatello. Le sculpteur florentin, on s'en souvient, habita Padoue de 1444 à 1453 : Mantegna a donc encore pu le connaître personnellement; dans tous les cas, c'est sur son style, plus même que sur celui de Squarcione et de Bellini, qu'il prit exemple. Il lui emprunta les types de ses enfants, avec leurs joues bouffies et leur bouche trop petite, le type du Christ et de la Vierge, qu'il représente d'ordinaire, surtout dans les Scènes de la Passion, comme vieux et laids; il lui emprunta enfin ce pathétique qui éclate dans ses *Crucifixions* et ses *Mises au tombeau*. Une fois même, dans une de ses fresques des « Eremitani », il copia son *Saint Georges*. Aussi dirai-je que le principal élève du grand sculpteur florentin, celui qui lui fait le plus honneur, c'est Mantegna, c'est-à dire un peintre.

Cet enseignement plus au moins indirect donné par un sculpteur à un peintre avait également ses inconvénients : l'imitation trop rigoureuse de la sculpture (je veux parler des bronzes de Donatello, non moins que des marbres antiques) donna au coloris de Mantegna quelque chose de froid, de dur et de sec; de loin en loin seulement il lui arrivait de rencontrer, peut-être sous l'influence de ses beaux-frères Jean et Gentil Bellin, une note plus chaude, plus suave, un ton plus riche et plus doré.

Un autre Florentin, Paolo Uccello, fut son initiateur dans la perspective linéaire et dans les raccourcis. Cette double préoccupation perce dans toutes les compositions du peintre padouan au point de troubler parfois l'inspiration poétique. Il acquit dans l'une et l'autre branche une virtuosité qui n'a pas été surpassée, peut-être même pas égalée depuis.

Vicomte Delaborde, *la Gravure en Italie avant Marc-Antoine*. — Paul Mantz : *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIII, XXXIV. — Duplessis, *Œuvre de Mantegna;* Paris, 1878. — Portheim : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1886, p. 266 et suiv. — Le même : *Annuaire des Musées de Berlin*, t. VII, p. 214. — *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 81-82; 1889, p. 273 et suiv.

1. Notons toutefois que, dans un document de 1452, découvert par M. Cecchetti (*Archivio veneto*, 1885, p. 191). l'artiste est mentionné comme originaire de Vicence (« Andreas Blasii Mantegna de Vincentia »). Mais on sait avec quelle réserve il faut accueillir les indications fournies par les documents du XV[e] siècle sur la patrie des artistes.

Mantegna s'inspira en outre de Piero della Francesca : on trouvera plus loin la preuve d'un emprunt des plus caractéristiques.

Mais la source par excellence à laquelle il puisa, ce fut l'antiquité. Rechercher avec l'ardeur d'un antiquaire, avec la rigueur scientifique d'un archéologue, les moindres fragments qui peuvent aider à reconstituer l'image du monde romain, statues, bas-reliefs, monnaies, inscriptions, marbres et bronzes ; déterminer jusqu'aux plus infimes détails du costume, de l'ameublement, de l'armure des anciens; en remontrer aux érudits les plus méticuleux sur la forme d'une épée, d'un mors de cheval, d'une chaussure employée dans les armées romaines; puis, de cette infinité de matériaux, réunis avec une patience admirable, tirer une image vivante et poétique, vivifier par l'imagination une érudition qui chez les autres serait restée stérile, telle est la tâche que Mantegna a menée à fin avec un succès éblouissant.



Portrait de Mantegna.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

L'enthousiasme avec lequel Mantegna étudiait l'antiquité ne lui faisait d'ailleurs pas négliger la réalité. L'esprit de précision une fois surexcité, il n'en coûte pas plus d'interpréter fidèlement la nature que de copier des œuvres d'art. Peut-être, si l'antiquité lui avait laissé des modèles plus nombreux, plus variés, par exemple des peintures, Mantegna aurait-il renoncé à consulter la nature. Mais que de lacunes dans ces modèles, surtout pour un peintre! Il y trouvait bien des types, des costumes, des armures, des meubles, des édifices, bref tout l'attirail archéologique; mais point de couleurs, point de végétation, point de paysages. Force fut donc à l'artiste padouan — et il faut nous en féliciter — force lui fut d'ouvrir les yeux sur les hommes et les choses de son temps, de compléter, en un mot, son rôle d'archéologue par le rôle de réaliste. Ainsi, de même que Donatello, son immortel prototype, de même que plus tard Raphaël, il embrassa tout ensemble deux mondes, le monde antique et le monde chrétien : admirateur enthousiaste de l'un, interprète fervent de l'autre.

Mantegna fut d'une extrême précocité. Dès 1448, à l'âge de dix-sept ans, il peignit, pour l'église Sainte-Sophie de Padoue, une *Madone* qui fut célébrée par les contemporains, mais qui a malheureusement péri au XVII[e] siècle.

Le retable de l'église Sainte-Justine, exécuté en 1454, a été mieux partagé. Ce morceau merveilleux, peint à l'âge de vingt-trois ans, fait aujourd'hui l'ornement du Musée de Brera, à Milan. On y remarque, dans une série de compartiments en forme d'ogives, des saints et des saintes aux attitudes les plus nobles, les plus touchantes — de ces attitudes que seule l'étude de la statuaire antique pouvait inspirer, — et une entente de la draperie poussée aux dernières limites.

L'œuvre capitale de Mantegna à Padoue est la décoration de la chapelle de Saint-Jacques et de Saint-Christophe dans l'église des Augustins, les « Eremitani » (les Ermites). Le jeune maître y représenta en une série de fresques[1] les actes de ces deux saints. Commencé après 1448, ce grand travail était terminé avant 1460.

Les fresques, en partie ruinées, des « Eremitani » représentent : La *Tentation de saint Jacques;* — la *Vocation de saint Jacques;* — *Saint Jacques baptisant;* — *Saint Jacques devant le préfet;* — *Saint Jacques conduit au supplice;* — le *Martyre de saint Jacques;* — le *Martyre de saint Christophe*; — l'*Enlèvement du cadavre de saint Christophe.*

L'effet de ces compositions grandioses, d'une élévation de pensée et de style que seul peut-être Masaccio, parmi les artistes de la Première Renaissance, a égalées, cet effet est dû avant tout au splendide cadre architectural. Il n'y a pas que les architectes qui sachent bâtir : les peintres, avec la couleur, la simple couleur, y excellent parfois aussi. Mantegna un des premiers créa de ces villes idéales dont la magnificence éclipse les plus splendides constructions de son siècle. Dans un tel encadrement, les figures ne pouvaient que prendre une valeur exceptionnelle.

Examinons séparément les plus marquantes de ces compositions.

*Saint Jacques donnant le baptême.* Cette page abonde en motifs étourdissants de beauté : d'abord un saint humblement prosterné, sa tête blanche baissée avec ferveur, puis saint Jacques qui verse l'eau sur lui par un geste digne de Masaccio; ensuite l'homme vu de dos, lisant les prières à haute voix, ce semble; enfin et surtout le jeune garçon debout contre un pilier et retenant son petit frère, encore mal affermi sur ses jambes, un petit bébé, gauche et naïf, de la famille de ceux dont Benozzo Gozzoli peupla un peu plus tard le Campo Santo de Pise. Par une de ces inspirations hardies dont il avait le secret, Mantegna qui, lorsqu'il le voulait, se révélait comme un décorateur hors ligne, orna la partie supérieure de cette fresque et de celles qui lui font suite d'une admirable guirlande, retombant en festons, avec des génies nus folâtrant au milieu des fleurs et du feuillage.

*Saint Jacques devant le préfet.* Belle et noble vision du monde antique. Mantegna, grâce à cette sorte de double vue dont sont doués les artistes supérieurs, a fait revivre avec une réalité saisissante les types des Romains de l'Empire, par exemple dans ce soldat, aux jambes nues — quelque mercenaire barbare, — debout à côté du saint. Celui-ci, par la noble simplicité de son attitude, par le merveilleux arrangement des draperies, rappelle les plus belles créations de Masaccio. Mais la figure la plus extraordinaire est ce bel enfant coiffé d'un casque — trop grand pour lui, — appuyé sur un bouclier qu'il aurait peine

1. D'autres parties de la décoration furent exécutées, probablement sous la direction de Squarcione, par Niccolò Pizzolo, Ansuino de Forli, Buono de Ferrare, Marco Zoppo de Bologne, etc.

à soulever, et faisant pendant, par un de ces contrastes familiers à Mantegna comme à tous les grands dramaturges, au superbe guerrier accoudé dans la pose la plus noble sur la même balustrade.

*Saint Jacques marchant au supplice*. Effets de perspective trop osés. La perspective aérienne n'est pas chez Mantegna à la hauteur de la perspective linéaire; c'est ainsi que le chevalier debout contre un pilier (imité du *Saint Georges* de Donatello) est trop rapproché du spectateur eu égard à la petitesse de la taille, et pas assez éloigné eu égard à la valeur de la coloration. Les préoccupations techniques l'emportent d'ailleurs dans cette peinture sur les préoccupations dramatiques. L'artiste y a comme à plaisir accumulé les difficultés de tout ordre. Prises individuellement, les figures sont des prodiges de dessin et de modelé; elles ont toute la fermeté du marbre.



Sainte Euphémie.
Fragment du retable de Sainte-Justine, par Mantegna.
(Musée de Brera.)

Le *Supplice de saint Jacques* (gravé t. I, p. 171). Le motif principal n'est pas heureux : le bourreau assomme avec un maillet de bois l'apôtre étendu à plat ventre sur le sol. Mais que de beautés dans les figures accessoires, à commencer par les trois jeunes guerriers debout à l'arrière-plan! Quelle tournure martiale et en même temps quelle grâce, quelle distinction! Il y a là toute une face du génie de Donatello, à peine exploitée par le sculpteur, et que le peintre a reprise pour

son compte : je veux parler de la glorification de l'adolescence italienne du xv^e^ siècle. Dans cette composition, l'architecture a cédé la place au paysage, et l'effet n'est pas moins saisissant. La montagne qui se dresse au fond produit véritablement l'impression d'une masse énorme, avec des haies, des arbrisseaux, des arbres, des amoncellements de roches, des arcs de triomphe, des tours crénelées, des châteaux forts à perte de vue.

L'*Enlèvement du cadavre de saint Christophe*. Ce cadavre gigantesque, semblable à un colosse de l'antiquité, produit également le plus grand effet, quoique l'artiste ne se soit pas proposé comme but direct l'émotion dramatique. Au contraire, les acteurs — des Italiens du xv^e^ siècle, en justaucorps et culottes collantes — semblent passablement indifférents à la scène principale. Ce qui frappe, c'est le caractère de réalité de la composition, cet art de donner un corps aux créations de la fantaisie, de les faire vivre; on a peine à se figurer que les scènes se soient passées autrement que Mantegna les a représentées, tant il y a mis de conviction et de sérieux. L'architecture — des plus riches — est, comme cela arrive parfois chez Jacopo Bellini, un mélange d'antique et de vénitien, avec des colonnes en jaspe, des bas-reliefs, des ornements de toute sorte.

Dans l'intervalle, entre ces différents travaux, Mantegna s'était marié : il avait épousé la fille de Jacopo Bellini, dont nous venons de prononcer le nom, Nicolosia Bellini. Mais si cette union lui ouvrit une famille d'artistes du plus haut mérite, elle le brouilla irrévocablement avec son père adoptif et maître, Squarcione. A partir de ce moment, Squarcione ne cessa de poursuivre Mantegna de sa haine; il critiqua surtout les admirables fresques des « Eremitani », reprochant aux figures d'être du marbre, non de la chair. Un procès acheva de faire du père et du fils adoptifs deux ennemis irréconciliables.

Disons tout de suite ici que Mantegna ne brillait point par l'aménité du caractère. Peu d'artistes de la Première Renaissance avaient au même point le sentiment de leur valeur. Ce sentiment, il l'affirme tout d'abord par sa signature, généralement placée sur l'endroit le plus en vue de ses peintures, même en caractères grecs (t. I, p. 358), puis par sa recherche des distinctions, des honneurs (il se fit créer chevalier de l'Éperon d'or par le pape Innocent VIII); enfin par ses exigences vis-à-vis de ses voisins ou de ses clients. Cet esprit si libre et si puissant, cet homme si complet, à la fois lettré, amateur, sculpteur (voy. p. 523) et architecte, avait de singulières petitesses dans les choses ordinaires de la vie. C'était une nature nerveuse, impressionnable, irritable au suprême degré.

Écoutons à ce sujet les plaisantes anecdotes racontées par Armand Baschet :

« En juillet (1468), Mantegna était de retour à Mantoue, dans son logis à Pradella, et c'est lui qui nous l'apprend par une assez longue lettre au marquis, dans laquelle, cette fois, il n'est question de rien de charmant ni

d'agréable, mais tout au contraire d'une querelle terrible, enragée même, que lui fait son mauvais voisin ou plutôt que lui font ses mauvais voisins, un jardinier et sa femme, lesquels l'auraient accablé à diverses fois de telles injures, que messer Andrea en vient jusqu'à dire à son seigneur que, sans le respect que lui inspire Son Excellence le Marquis, il aurait certainement fait quelques folies, s'y trouvant aussi vivement engagé. Justice ne tarda point du reste à lui être rendue, et les lettres du marquis à messer Carolo de Agnellis et au « vice-podestati Mantuæ » font connaître que mal en prit au jardinier de vouloir s'attaquer à un homme aussi rare et aussi précieux que messer Andrea, en le troublant dans son travail ou dans son repos. »

« Les seuls documents relatifs aux années 1474 et 1475 qui nous soient tombés sous les yeux ont trait à une aventure des plus prosaïques, à une nouvelle querelle de voisin, non plus à la ville, comme la première dont nous avons parlé, mais à la campagne, querelle compliquée cette fois d'une accusation de vol qui aurait été fait au préjudice du peintre. Et de quel vol encore ? Si au moins il eût été bien sérieux ! Mais il ne s'agissait que d'une fort notable quantité de « pomicodogni », c'est-à-dire de coings, dont la beauté et l'abondance réjouissaient le cœur et les yeux de messer Andrea, leur propriétaire, en son petit bien de Boscoldo, tout proche de Mantoue.

« Messer Andrea devait avoir pour son bel arbre ainsi orné de si beaux fruits un attachement bien particulier, car il avait pris la chose à cœur et allait dans son récit jusqu'à donner à entendre au marquis que non seulement le coupable avait attenté à l'état plantureux de son cognassier, mais qu'il avait voulu aussi attenter à la sécurité de sa vie. Il y a deux lettres à ce sujet de messer Andrea. Mais qui accusait-il ? Ni plus ni moins que messer Franciscus de Aliprandis et son frère, ses voisins en effet, et avec lesquels il était en procès depuis deux ans sur le point litigieux d'une délimitation de territoire. A n'écouter que messer Andrea, ce messer Aliprandus et son frère n'eussent été que de tristes gens, intentionnés et nés pour le mal, et à n'entendre que messer Franciscus, messer Andrea eût été le voisin le plus acrimonieux, le plus maussade, le plus intolérable qu'eût jamais vu le monde, sorte d'esprit à procès, nature irritable à tout propos. C'est le sens de la lettre curieuse que nous avons trouvée de lui au marquis, en réponse aux accusations étranges dont il se sent accablé, et, bien que la lecture en soit faite pour ôter au Mantegna quelque peu de cette divinité dans laquelle l'esprit se plaît à le contempler, nous hésitons d'autant moins à la reproduire, qu'elle donne une idée assez juste de la manière indépendante et presque fière avec laquelle un citoyen du marquisat de Mantoue réclamait et s'indignait auprès de son souverain sur le fait d'une accusation peut-être inconsidérée....

« Tout cet épisode, fort prosaïque comme nous l'avons dit, comporte cinq ou six lettres, tant de messer Andrea, accusateur, que de messer Franciscus, accusé, que du marquis, grand justicier, et qu'enfin des « Domini de consiliis »,

informateurs. La vérité est que le souverain fut assez embarrassé pour savoir à qui, dans cette affaire, il convenait de s'en prendre, et la question fut décidée en admettant bien qu'on avait volé cinq cents « pomicodogni » à messer Andrea, mais en ne reconnaissant point assez de preuves convaincantes à la charge de messer de Aliprandis pour le condamner. »



Volet du retable de Saint-Zénon, par Mantegna.
(Église Saint-Zénon à Vérone.)

La réputation de Mantegna n'avait pas tardé à pénétrer jusqu'à Vérone. L'Œuvre de l'église Saint-Zénon lui commanda un retable monumental (1457-1459), dans lequel l'artiste mit toute sa science et toute sa poésie. La structure de la composition est une merveille (il y a, au fond, un architecte dans toutes les peintures de Mantegna); deux piliers, à la plinthe élégante, au chapiteau orné de volutes artistement ciselées, supportant un soffite à caissons, encadrent la scène principale : au centre le trône de la Vierge, qui forme à lui seul un merveilleux morceau d'architecture, avec son gradin à palmettes, ses pilastres, dont les médaillons montrent, l'un, un des *Dioscures* de Monte Cavallo, l'autre le Combat d'un cavalier et d'un fantassin, sa frise avec des génies vêtus, séparés par des palmiers et tenant des cornes d'abondance, puis une superbe rangée d'oves. Du centre du plafond, auquel est suspendue

une lampe, partent deux de ces festons de fruits, de fleurs et de feuilles, à la fois si fermes et si savoureux, que Mantegna s'entendait si bien à composer, et qu'il a placés dans un si grand nombre de ses tableaux. La Vierge, sans cesser d'être grave, nous séduit par son air de jeunesse et de beauté, qualités rares chez Mantegna : son maintien, son ajustement sont une merveille ; un statuaire n'eût pas su modeler les draperies avec plus de souplesse, plus de précision ; l'enfant, nu, n'a pour se protéger qu'un bout du voile de sa mère qui l'enveloppe à la hauteur de la ceinture, motif d'une rare élégance et d'une rare fraîcheur ; il pose un pied sur la main de sa mère et appuie la poitrine sur l'autre main.



Volet du retable de Saint-Zénon, par Mantegna.
(Eglise Saint-Zénon à Vérone.)

Mais la grande séduction du tableau, ce sont les anges chantant ou jouant de la mandoline, figures délicieusement juvéniles, souriantes ou émues, les unes tout entières à leur rôle, absolument comme chez les chanteurs de Lucca della Robbia, les autres écoutant gravement. Et quelle variété dans leurs attitudes, dans leurs gestes, dans l'expression de leur visage ! Il semble qu'un peintre de race aurait besoin de semaines et de mois pour étudier toutes les beautés d'une telle œuvre.

La prédelle (le gradin) du retable de Saint-Zénon se trouve en France depuis

la fin du siècle dernier ou le commencement de celui-ci. Elle se compose de trois compartiments distincts : la *Crucifixion* (Musée du Louvre), le *Christ au jardin des Oliviers* et la *Résurrection* (tous deux au Musée de Tours). Chacun de ces fragments offre l'importance d'une grande page d'histoire, et il convient de les étudier séparément.

On remarque dans la *Crucifixion* du Louvre une particularité rare au xv^e^ siècle, mais qui au siècle suivant, sous l'action de l'École de Fontainebleau, deviendra la règle dominante : la longueur démesurée des figures; les proportions en sont invariablement trop élancées — le corps mesure huit ou neuf fois la hauteur de la tête; — comme corollaire, les jambes sont trop grêles; parfois même Mantegna, par une préoccupation de réalisme assez déplacée, s'est plu à les rendre cagneuses, par exemple dans l'homme tenant l'étendard. Cette affectation perce également dans le rendu des moindres accessoires : le sol crevassé est traité avec une minutie qui aurait pu rendre jaloux Gérard Dow ou Pietre de Hooghe. Le coloris prête de son côté à la critique : dans les carnations surtout, il est d'un rouge brique désagréable, défaut qui d'ailleurs ne tardera pas à disparaître dans l'œuvre du maître.

Mantegna n'aimait pas les chemins battus. Ses compositions, sauf deux ou trois, sont profondément originales et montrent avec quelle puissance il savait renouveler les sujets en apparence les plus usés. Un de ces sujets, et des moins heureux, le *Christ au jardin des Oliviers*[1], avait, avant lui, tenté bien des artistes; il en tenta bien d'autres après lui, jusques et y compris le Pérugin : mais tous échouèrent dans cette donnée ingrate. Voyons comment le maître padouan a compris la composition : Le Christ, les trois disciples endormis, c'est, on le reconnaîtra, bien peu pour un tableau d'histoire, d'autant plus que, sur quatre acteurs, trois sont plongés dans le sommeil et par conséquent étrangers à l'action et que le Christ lui-même est absorbé, car sa prière muette ne saurait animer la scène. Mantegna s'est tiré de la difficulté en sacrifiant le thème principal. Un immense paysage, avec la ville de Jérusalem à gauche, sur la montagne du fond, une Jérusalem idéale pleine d'édifices magnifiques; à droite, des rochers, avec quelques arbres clairsemés — orangers et lauriers, sans le moindre olivier, — tel est le canevas de son tableau. A droite, au premier plan, trois disciples endormis dans les attitudes les plus étranges, l'un couché à plat ventre, le second sur le dos, les jambes repliées, le troisième accroupi; puis, au second plan, le Christ aux traits fatigués et vieillis, priant avec ferveur, tandis qu'un ange descend vers lui des cieux; enfin à gauche, sur la route venant de Jérusalem, Judas s'approchant à la tête des soldats : telle est cette composition étrange, saisissante, interprétation strictement réaliste du texte des Évangiles.

Ce tableau abonde en tours de force : on pourrait compter les touffes d'herbe,

1. Gravé dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 274.

les pierres et jusqu'aux cailloux du chemin, et cependant l'ensemble est harmonieux et grandiose. La perspective avec les personnages microscopiques de l'arrière-plan n'a rien à envier à la *Vierge au donataire*, ce chef-d'œuvre de Van Eyck, exposé dans le salon carré du Louvre. Pour dire le fond de ma pensée, le paysage absorbe les acteurs, l'accessoire fait oublier le principal. L'excuse de Mantegna, qui n'hésitait pas, à l'occasion, à prendre le taureau par les cornes, c'est la difficulté de donner au sujet qui lui était imposé une interprétation vraiment plastique.

La *Résurrection du Christ* rappelle la composition analogue de Piero della Francesca. Le Christ surtout offre une ressemblance frappante avec celui du maître toscan. Mais si l'on y constate plus de recherche, on y constate aussi moins de grandeur; c'est que Mantegna est presque toujours trop savant : ses compositions gagneraient à être moins étudiées; étant donné un génie tel que le sien, il eût pu se fier davantage à l'inspiration, sans chercher à la corroborer par un travail excessif.

On n'avait pas jusqu'ici la preuve de rapports directs entre Mantegna et Piero della Francesca. Chacun des deux maîtres semblait s'être développé d'une façon absolument indépendante de l'autre, Piero s'attachant surtout à la perspective aérienne, tandis que Mantegna poussait jusqu'à l'excès la recherche de la perspective linéaire. Le tableau du Musée de Tours nous révèle le point de contact entre ces deux hautes figures : il suffit de comparer le Christ peint à fresque par Piero en 1445, sur les murs de l'hôtel de ville de Borgo San Sepolcro (gravé, t. I, p. 344), avec le Christ de Mantegna, pour être frappé d'une imitation volontaire, raisonnée, et cette fois l'imitateur c'est Mantegna, dont l'œuvre a pris naissance une dizaine d'années plus tard, entre 1457 et 1459, comme il vient d'être dit.

Mantegna s'était familiarisé très rapidement avec les efforts et les progrès de l'École florentine, grâce au séjour que Donatello et ses acolytes firent à Padoue. Il me serait facile de multiplier les preuves de ces emprunts, si le bilan n'en avait été dressé avec un soin minutieux par MM. Cavalcaselle et Crowe. Mais comment Mantegna a-t-il pu connaître les ouvrages de Piero della Francesca, et surtout une peinture perdue dans une petite ville telle que Borgo San Sepolcro? Est-ce par le canal de Ferrare ou par celui de Rimini? Je renonce quant à présent à résoudre le problème. Bornons-nous à constater que la connaissance des chefs-d'œuvre se propageait à cette époque plus rapidement que l'on ne pense. Je n'en veux d'autre exemple que la copie (plus ou moins libre) du *Saint Georges* de Donatello placée par Mantegna dans une de ses fresques des « Eremitani », celle qui représente le *Supplice de saint Jacques*. La statue était restée à Florence, où aucun document n'est jusqu'ici venu nous révéler la présence de Mantegna, et cependant celui-ci la connaissait et la reproduisait.

A première vue, la ressemblance entre le Christ de Piero et celui de

Mantegna s'impose à notre attention. Tous deux s'apprêtent à quitter leur sépulcre en plaçant le pied gauche sur le bord d'un sarcophage aux formes classiques. Tous deux, debout et faisant face au spectateur, soutiennent le drapeau portant le signe de la rédemption. L'arrangement des draperies surtout témoigne d'une imitation nettement raisonnée : chez l'un comme chez l'autre la poitrine, largement modelée, est nue, à l'exception de l'épaule gauche, que recouvre un pan du vêtement funéraire ; chez l'un comme chez l'autre ce vêtement retombe en plis abondants (plus largement traités chez Piero della Francesca, plus recroquevillés chez Mantegna), en laissant à découvert le pied posé sur le sarcophage.

Tout en s'inspirant de Piero pour l'ensemble de la figure, Mantegna n'a pas entendu abdiquer son indépendance. Il a placé dans la main gauche du Christ le drapeau qui, chez son modèle, se trouve dans la main droite, et a ainsi rendu à celle-ci sa liberté d'action : la figure y gagne singulièrement en majesté, puisque cette main, oisive en quelque sorte dans la fresque de Borgo San Sepolcro, se lève dans le tableau de Tours pour bénir. Par contre, la main gauche a reçu la mission de soutenir le drapeau, tandis que dans le prototype elle se borne à soutenir les draperies [1].

Une autre figure de la *Résurrection*, le gardien assis à gauche, au second plan, se montrant de trois quarts, est tout à fait dans la manière de Piero della Francesca, et comme type et comme facture. — On le voit, il ne s'agit pas uniquement d'une rencontre isolée et accidentelle, mais de tout un ensemble d'études.

Dans la *Résurrection du Christ*, à côté de motifs de raccourci qui sentent le perspectiviste et l'anatomiste consommé, on remarque cet amour un peu minutieux de la nature que Mantegna partage avec les Primitifs. Les arbres qui ont pris racine dans les crevasses de la caverne sont d'un rendu prodigieux : un Van Eyck ne les aurait pas traités avec plus d'amour. « Chose étonnante, a dit Charles Blanc, la peinture de Mantegna réunit deux qualités en apparence inconciliables, l'extrême fini du détail et la majesté de l'ensemble. »

A Florence, au Musée des Offices, un triptyque de petites dimensions proclame les qualités souveraines de Mantegna. Au centre, l'*Adoration des Mages*, composition peut-être un peu touffue, avec le cortège inévitable des Orientaux à turbans, des chameaux, des bipèdes et des quadrupèdes de toute sorte. Mais si l'ethnographie tient peut-être trop de place dans cette partie, quelle revanche l'émotion et la gravité ne prennent-elles pas dans le groupe de la Vierge et de l'Enfant! Que ces figures sont belles et nobles, avec quel

1. Un Christ sortant du tombeau, à peu près dans la même attitude que chez Piero, la droite levée, le pied droit posé sur le bord du sarcophage, est sculpté sur le tombeau du *Beato Pacifico*, dans l'église des Frari à Venise (1437). Mais cet ouvrage, qui est conçu dans les données gothiques, ne saurait entrer ici en ligne de compte.

art ces lignes sont mariées les unes aux autres ! Le paysage, trop rocailleux, — ce ne sont que roches dénudées et à pic, — soulève par contre quelques critiques. L'artiste, malgré son entente merveilleuse de la perspective, semble avoir placé son point de vue trop bas : de là vient que la pente de la montagne qui forme le fond est trop raide, trop rapide; l'effet du tableau en est diminué.

Les volets l'emportent sur la composition du centre. Celui de droite, la *Circoncision*, défie toute analyse par l'art merveilleux, miraculeux, avec lequel



La Résurrection du Christ, par Mantegna. (Musée de Tours.)

l'artiste a disposé ses groupes; je ne crains pas d'affirmer que les problèmes du rythme et de l'ordonnance y sont définitivement résolus. Les deux femmes surtout, la vieille et la jeune, debout vers la droite, offrent une distinction de lignes incomparable, sans que la vérité du maintien et de l'expression en souffre. Retenons la physionomie de la vieille avec sa bouche édentée, son menton qui avance : nous la retrouverons dans la *Pietà* de Milan (p. 601). Et quelle note vivante et pittoresque ce bambin, en costume du temps, debout contre les genoux de sa mère, n'introduit-il pas dans la scène!

L'*Ascension* complète le triptyque des Offices. Elle abonde en beautés ou en traits éloquents, car Mantegna a autant de cœur que d'esprit. Quelle ferveur dans l'apôtre agenouillé! Quelle extase dans les regards des autres! Le seul reproche que l'on pourrait adresser à la composition, c'est que les figures sont trop resserrées et qu'elle manque d'air.

Avec sa volonté énergique, son intelligence ardente, Mantegna éprouve le besoin d'animer jusqu'aux matières les plus rebelles à tout sentiment. Dans la *Descente aux Limbes*, une des pierres qui surmontent l'entrée de la caverne dessine un profil humain; dans le *Saint Sébastien*, les nuages ont revêtu la forme d'un homme à cheval. Ainsi le maître tient à imprimer sa griffe jusque sur les détails les plus minutieux. Si je ne m'abuse, cette tension perpétuelle est un des obstacles les plus sérieux à la popularité de ce grand et beau génie. La foule veut plus de passion — dût l'exécution en souffrir — et moins de réflexion.

La précision de l'observation n'est égalée chez Mantegna que par la volonté inflexible avec laquelle son crayon, son burin ou son pinceau savent fixer jusqu'aux particularités les plus fugitives de chaque être, de chaque objet. Seuls, au XV[e] siècle, les Van Eyck ont réalisé des tours de force aussi éclatants, faits pour décourager n'importe quel réaliste moderne. Si l'on examine, dans l'immense ville représentée au fond d'une des fresques de Mantoue, n'importe quel édifice et jusqu'aux plus chétives masures, on découvre avec admiration que chacun a sa couleur, son caractère propre, cet accent de sincérité qui fait dire : cela a été vu, cela a été senti.

Quelle puissance de vision dans l'œil qui sait discerner ainsi, et quelle habileté dans la main qui sait faire passer sur la toile de telles impressions!

L'étude de l'antiquité avait si peu étouffé chez Mantegna le sentiment des beautés de la nature que, vers l'époque même où il faisait preuve, dans ses fresques des « Eremitani », dans son retable de Saint-Zénon, dans son triptyque des Offices, d'une science archéologique si profonde, il créait dans son *Saint Georges* (Académie de Venise) et dans son *Saint Sébastien* (Musée de Vienne) deux des plus radieuses figures dont puisse s'enorgueillir la Renaissance. Déjà, dans les fresques des « Eremitani », nous avons admiré ces types d'adolescents d'une grâce si parfaite, qui sont bien du XV[e] siècle, sans rien devoir à l'antiquité : saint Georges, à son tour, est le guerrier chrétien, plein de jeunesse et de foi, digne pendant de la superbe statue de Donatello. On remarquera le superbe feston qui complète si heureusement cette poétique composition : Crivelli semble l'avoir pris à Mantegna.

Saint Sébastien est le martyr chrétien, plein de noblesse dans sa douleur; c'est en même temps une académie merveilleuse. A quelle hauteur la science du dessin n'a-t-elle pas, du coup, été portée par ce grand artiste! On n'ira pas au delà. Raphaël mettra dans ses figures plus de liberté; il n'y mettra pas plus de science, de noblesse ou d'émotion.

Un autre *Saint Sébastien*, celui de l'église d'Aigueperse, si heureusement retrouvé il y a peu d'années au fond de l'Auvergne, rappelle par sa disposition et par le sentiment général celui de Vienne, auquel il est d'ailleurs postérieur. Mais il en diffère par le détail comme par les dimensions et il implique, de la

part de l'inventeur, la volonté d'une recherche nouvelle. « Attaché par les pieds et par les bras à une colonne cannelée, voisine d'un pilastre en partie ruiné dont le sommet supporte le fragment d'une arcature, le martyr est debout, expirant et victorieux. Il est abondamment percé de flèches, mais il n'est pas mort, il relève un peu la tête et il tourne son visage vers le ciel avec une expression de douleur extasiée. A droite, au premier plan, deux demi-figures coupées par le cadre à la hauteur du buste. L'une est celle d'un archer qui, tenant encore quelques flèches à la main, s'éloigne avec l'inquiétude farouche d'un bourreau dont la conscience n'est qu'à moitié satisfaite, car il se demande s'il n'aurait pas dû décocher un trait de plus sur le corps de ce beau jeune homme à l'agonie. L'autre figure, placée dans l'angle de la toile, est celle d'un bourgeois pacifique et rubicond qui est venu assister en curieux au spectacle et qui s'en retourne enchanté de s'être amusé un instant. Ces deux têtes sont des portraits. Elles sont admirables dans l'accent de leur physionomie parlante, celle surtout de l'archer qui regrette de n'avoir pas épuisé sa provision de flèches[1]. »



Personnages assistant à l'Ascension du Christ, par Mantegna.
(Musée des Offices.)

On a vu dans la première partie de ce travail (t. I, p. 152) par quels miracles de diplomatie et de patience le marquis Louis III de Gonzague parvint, en 1459, à conquérir Mantegna pour la ville de Mantoue et quelle affection cette noble famille ne cessa de lui témoigner, depuis la marquise Barbe de Brandebourg jusqu'à la marquise Isabelle d'Este.

La décoration d'une des salles du château, la « Camera degli Sposi » (une salle à manger, d'après MM. Crowe et Cavalcaselle), imposait au nouveau citoyen de Mantoue une tâche pour laquelle il était peu préparé, celle de représenter, non plus de grandes scènes historiques, mais des événements contemporains : la marquise Barbe entourée de ses enfants, le marquis Louis allant à la chasse, ou bien recevant la visite de son fils, le cardinal François. La date

1. Paul Mantz : *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. II, p. 378-379.

« 1465 a di 16 junio », tracée sur un des murs, semble marquer le commence ment des travaux; celle de 1474, tracée plus loin, leur achèvement.

Ces sujets, si différents de ceux qu'il avait traités jusqu'alors, le maître les attaqua avec une bravoure et une sûreté admirables. Grâce à ses inappréciables facultés d'observateur, il se trouvait autant à l'aise pour pourtraire les hommes de son temps que pour ressusciter ceux du passé. Personne, même au XVI[e] siècle, ne savait faire plus vivant et en même temps plus grand. Bien plus, c'est à peine si Piero della Francesca approchait de Mantegna pour l'indépendance absolue de la caractéristique, pour la finesse de l'analyse psychologique, qualités qui n'excluaient pas à l'occasion l'émotion et la chaleur.

Sur un des murs, Mantegna peignit la marquise Barbe de Brandebourg trônant au milieu de sa nombreuse progéniture (gravé t. I, p. 13); sur l'autre, aux deux côtés de la porte, la Rencontre du marquis Louis avec son fils le cardinal François, et le Départ du marquis Louis pour la chasse (un fragment gravé t. I, p. 155). La Rencontre du marquis Louis avec son fils, presque enfant encore et déjà revêtu de la pourpre cardinalice, forme un tableau de famille aussi grave que touchant. Le père, dans son costume simple et austère, le couteau de chasse au côté, s'avance au-devant de son fils qui tient par la main son précepteur, son mentor, quelque monseigneur au teint fleuri; les deux plus jeunes frères s'approchent de l'aîné comme à la dérobée, intimidés par l'étiquette, et le plus petit vient lui toucher tout ému la main avec tous les témoignages d'une tendresse profonde. Voilà comme on vivait au XV[e] siècle! Voilà quelles étaient les affections de famille! Sans éclat, sans parade, sans effusions dramatiques, simples et réservées dans la forme, profondes dans leur essence. — Le fond de la fresque est occupé par une cité éblouissante, avec un colosse de marbre, des pyramides, des tours et des temples, une des plus radieuses restitutions archéologiques du maître.

Un des morceaux les plus originaux et les plus brillants de cette salle, ce sont les sept génies tenant un cartouche, avec une inscription rappelant l'achèvement des peintures — 1474. — Dans le bas, deux autres génies endormis; à droite, une tenture suspendue à une tringle; au fond, une sorte de château offrant quelque analogie avec le fort Saint-Ange (gravé p. 17). Rien de plus libre ni de plus séduisant que ces génies aux ailes de papillon — comme les anges de Benozzo Gozzoli, dans la chapelle des Médicis, — les uns voltigeant, tandis qu'un autre se dresse sur ses pieds pour soutenir le cartel, et qu'un troisième, le bâton à la main, touche à peine ce cartel, mais se montre prêt à le défendre envers et contre tous, avec sa mine fière, presque provocante. Rien ne caractérise mieux un peintre de race qu'une telle variété et richesse d'invention dans des figures en apparence secondaires [1].

1. Albert Dürer s'est inspiré de ce morceau, en apparence purement décoratif, dans une de ses gravures : les *Trois Génies* (Bartsch, 66).

La peinture du plafond de la « Camera degli Sposi » n'est pas moins originale : elle contient des grisailles avec les médaillons de huit empereurs romains, IVLIVS CAESAR, Auguste, Tibère, Caligula, Claude, Néron, Galba, etc., d'après les types fournis par les médailles antiques, puis *Hercule et Antée*, *Hercule et Cerbère*, *Hercule et le Lion de Némée*, *Déjanire à cheval sur le Centaure*, *Hercule et les Oiseaux du lac Stymphale*, enfin au sommet une ouverture qui laisse voir le ciel avec les nuages. Sur la balustrade circulaire qui entoure cette ouverture, s'accoudent, se prélassent ou folâtrent toutes sortes de personnages, une négresse et, à côté d'elle, une Italienne fort blanche (gravées t. I, p. 19, 154, 156, t. II, p. 577), des génies ailés, et jusqu'à un paon. Ce trompe-l'œil charmant a été imité à l'infini.

Ainsi que l'a justement dit M. Lafenestre, « Mantegna nous offre ici les premiers exemples de ces compositions décoratives où se plaira l'imagination capricieuse du génie vénitien : il dépasse Melozzo da Forli; il prépare le Corrège et annonce Paul Véronèse[1]. »

Le pape Innocent VIII voulut à son tour enrichir le Vatican de quelque œuvre de la main de ce prince des peintres. Il obtint du marquis de Mantoue, à force d'instances, que celui-ci lui abandonnât pour une couple d'années l'illustre artiste que les potentats de l'Italie entière se disputaient. De 1488 à à 1490, Mantegna décora pour lui une petite chapelle située dans le palais apostolique. Cette chapelle a été détruite à la fin du siècle dernier par le pape Pie VI, qui fit preuve dans cette occasion du plus odieux vandalisme, car non seulement il ne prit pas soin de faire détacher du mur les fresques du maître, mais il n'en fit pas même prendre un dessin. Aussi bien, à ce moment, quel amateur éclairé daignait accorder un coup d'œil à un de ces Primitifs, aujourd'hui si brillamment vengés de ce sot dédain !

D'après Chattard et Taja[2], les seuls auteurs en dehors de Vasari qui nous aient laissé une description détaillée des fresques de Mantegna, la chapelle d'Innocent VIII était carrée, avec quatre arcs supportant la voûte. Au-dessus de l'autel était peint le *Baptême du Christ*. Cette scène avait le caractère de réalisme que se plaisaient à lui donner les quattrocentistes; parmi les fidèles qui se déshabillent, on en remarquait un qui faisait tous ses efforts pour retirer sa chausse collée à une de ses jambes par la sueur, en appuyant cette jambe sur l'autre; son visage exprimait les angoisses que lui causait une si grave opération.

Plus loin on voyait l'*Annonciation*, le *Martyre de saint Jean-Baptiste*, le *Festin d'Hérode*, les figures en buste de *Saint Antoine abbé*, de *Saint Paul*, premier ermite, de *Saint Étienne* et de *Saint Laurent*. L'*Adoration des Mages*, la *Naissance du Christ*, la *Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras*, à sa droite *Saint Paul*,

1. *La Peinture italienne*, t. I, p. 297.
2. J'ai reproduit leurs descriptions dans l'*Archivio storico dell' Arte* de 1889.

*Saint Jean*, *Sainte Catherine d'Alexandrie*, à gauche *Saint Pierre*, *Saint André*, le *Pape Innocent VIII* agenouillé; au fond, des saintes. Trois des lunettes étaient percées d'une fenêtre circulaire; sur la quatrième Mantegna avait peint le *Sacrifice d'Abraham*. Les figures de la *Foi*, de l'*Espérance*, de la *Charité*, de la *Discrétion*[1], de la *Prudence*, de la *Justice*, de la *Tempérance*, du *Courage*, puis, sur les voûtes, les *Quatre Évangélistes*, des arabesques, des têtes de chérubins et les armoiries d'Innocent VIII complétaient la décoration de l'oratoire.

Mais revenons à Mantoue. A la savante, prude et sévère Barbe de Brandebourg avait succédé la séduisante et incomparable marquise Isabelle d'Este. Mantegna eut l'honneur de travailler pour cette souveraine gracieuse et sympathique entre toutes; elle fut pour lui une amie bien plus qu'une protectrice. C'est pour elle qu'il exécuta les deux curieux tableaux du Louvre, le *Parnasse* et *Minerve chassant les vices* : tous deux étaient destinés à orner, en compagnie des tableaux du Pérugin et de Costa, le « studio » (le cabinet de travail) de la princesse (p. 281).

Le lecteur connaît déjà par notre fac-similé d'une des gravures de Mantegna (p. 135) le motif principal de la première de ces compositions : les neuf Muses dansant autour d'Apollon : la liberté, la grâce et le rythme des mouvements y sont inimitables; je ne crains pas d'affirmer que même au XVII[e] siècle, au temps du Poussin, on n'aurait pas su combiner plus harmonieusement les lignes, donner à l'ordonnance plus de tenue et de noblesse. Le second tableau, Minerve ou la Sagesse victorieuse des vices, est une page plutôt curieuse que belle. Mantegna s'y est essayé dans des personnifications trop subtiles et trop originales.

Le *Triomphe de Jules César*, peint pour la scène du théâtre de Mantoue (gravures t. I, p. 243, t. II, p. 40, 41, 57), forme, avec l'*École d'Athènes*, la plus profonde et la plus éblouissante restitution de l'antiquité. Ce que Raphaël a fait pour la glorification de la philosophie antique, Mantegna l'a fait pour la glorification de ses gloires militaires et de ses magnificences extérieures. Dans ce cortège qui se déroule en neuf compartiments gigantesques, il a réuni et les informations les plus exactes sur l'armement des Romains, et les ornements les plus pittoresques et, j'ai hâte de l'ajouter, les motifs les plus vivants, les plus hautes leçons de style[2].

1. La figure de la *Discrétion*. Mantegna, nous raconte-t-on, la peignit parce qu'il était peu satisfait de la parcimonie du pape. Celui-ci lui ayant demandé la signification de cette allégorie, l'artiste répondit que c'était la Discrétion. « Eh bien, répliqua Innocent VIII, si tu veux qu'elle soit en bonne compagnie, joins-y la Patience. »

2. Ainsi que vient de le démontrer M. Portheim, Mantegna a suivi dans ses cartons l'ordre même indiqué par Appien et a représenté successivement : I les trompettes et les tableaux de batailles; II les statues des dieux et les modèles de villes; III les chars avec les armures; IV les vases et les bœufs; V les éléphants et les candélabres; VI les tables; VII les prisonniers; VIII les musiciens et les bouffons; IX le triomphateur.

Les acteurs de ce grand drame fixent tout d'abord l'attention par leur sérieux, leur conviction; ils sont tout entiers à leur rôle, comme des personnages



L'Adoration des Bergers. Fac-similé d'une gravure de Mantegna.

réels, non comme des figures de pure fantaisie. Bien plus, pour fortifier encore cette impression de réalité, l'artiste s'est appliqué à reproduire les types mêmes des anciens Romains, tels qu'il les avait remarqués dans les bustes ou les bas-

reliefs; beaucoup d'entre eux sont d'une vérité saisissante et prouvent quelle puissance d'évocation possédait l'artiste de Mantoue : les sénateurs, les soldats, les hommes du peuple sont tour à tour caractérisés avec une sûreté prodigieuse.

Dans les costumes, l'armement, la mise en scène, la couleur locale n'a pas été moins bien observée : on voit reparaître tout un monde d'inventions ingénieuses, de mœurs pittoresques, que l'on pouvait croire enterré à jamais. Aujourd'hui même il n'est archéologue qui n'éprouve de la stupéfaction devant cette patiente et intelligente restitution : cette colonne triomphale portant une statue équestre inspirée du *Marc-Aurèle*, ces enseignes avec la louve et le S. P. Q. R., ces éléphants avec une corbeille remplie de lauriers sur leur tête, avec de riches lampadaires sur leur dos, ces tableaux de batailles, de sièges, rapportés comme trophées, ces vases de bronze, ces gigantesques trépieds aux formes élégantes, ces panoplies composées d'armures éblouissantes, ces bustes portant la couronne murale, bref les dépouilles opimes de la Grèce, de l'Afrique et de la Gaule.

Ne croyons pas toutefois que l'artiste se soit effacé devant l'archéologue. Pour la beauté et la variété infinie des figures prises isolément, pour l'harmonie de l'ordonnance, pour l'heureuse fusion du rythme et du mouvement, le *Triomphe de Jules César* rivalise avec n'importe quelle peinture moderne, y compris celles de Raphaël. On hésite entre ces types d'adolescents, si fiers et si beaux, d'une grâce achevée, ces graves sénateurs, ces attitudes dont la noblesse tient du prodige, et qui sont à la fois aussi naturelles que nobles. Ce qu'il y a peut-être de plus admirable dans cette œuvre, c'est l'art avec lequel l'artiste a jeté dans ce long défilé, animé par un mouvement uniforme, une foule de notes destinées à accentuer ce mouvement au moyen de contrastes. Tous les acteurs, hommes et animaux, s'avancent en cadence, aux sons d'une marche guerrière; mais cette répétition infinie d'un même motif aurait bien vite engendré la monotonie si Mantegna n'avait ajouté aux figures allant de droite à gauche d'autres figures qui, sans sortir du cortège et sans s'arrêter, se retournent : par exemple ce beau jeune homme qui porte une aiguière, ou encore, dans le même groupe, cet enfant agenouillé à rebours, dans l'attitude d'un Cupidon, sur le dos d'un éléphant; un adolescent, debout sur le même éléphant, se dresse sur la pointe des pieds pour aviver la flamme d'une torche; puis ces trois hommes qui s'avancent de front tenant des branches de laurier, et ces autres qui conversent entre eux; ailleurs un soldat chargé de trophées suspendus à une lance qui se baisse pour mieux assujettir son fardeau, et tout cela sans que la ligne générale soit rompue ou troublée.

Le *Triomphe de Jules César* nous a été conservé dans deux éditions distinctes, en peinture et en gravure. Ces peintures, à la détrempe sur toile (commencées vers 1486, terminées en 1491), se trouvent en Angleterre, au château de Hampton-Court; elles ont été acquises par Charles I[er] après le sac de Mantoue en 1630. Elles sont malheureusement aux trois quarts ruinées; beaucoup

de figures ont été complètement repeintes par quelque peintre anglais qui leur a donné les types de la fin du XVIIIe siècle.

Les gravures, qui contiennent des variantes nombreuses, ne reproduisent que trois compartiments (l'un est répété deux fois); elles nous permettent d'étudier dans sa fraîcheur première la pensée de Mantegna, cette fraîcheur, cette énergie et cette netteté de style dont les peintures ne nous offrent plus qu'un si pâle reflet. (Voy. ci-après le chapitre consacré à la gravure). On peut en outre étudier la composition dans des aquarelles anciennes, appartenant au Musée du Belvédère à Vienne, et dans les gravures en camaïeu d'Andrea Andreani (1599).

Le *Triomphe de Jules César* a été imité à l'infini, par Jules Romain dans ses cartons de tapisseries, par Holbein dans son *Triomphe de la Pauvreté* et son *Triomphe de la Richesse*, par Le Brun et par tant d'autres. Quel modèle à proposer aux habiles et patients tapissiers de notre Manufacture des Gobelins !

Le *Christ mort*, du Musée de Brera (gravé t. I, p. 34), est avant tout un tour de force. L'artiste a pris à tâche de représenter un corps étendu placé dans l'axe même du spectateur : il a réussi. Cet effet de raccourci est le plus étonnant que nous ait légué le XVe siècle; il montre à quel point Mantegna a mis à contribution les leçons de Paolo Uccello[1].

Par un arrangement que l'on critique à tout instant chez les peintres modernes, Mantegna a voulu faire de ce qui n'était qu'une académie un tableau d'histoire; à côté de ce cadavre dans lequel il lui plaît de nous montrer le Christ, il a placé la Vierge et une autre femme, toutes deux aux traits vieillis, sanglotant amèrement. C'est une erreur. Il faut avoir le courage de son opinion et ne pas inscrire le nom d'un dieu sur une étude anatomique.

Le Louvre est particulièrement bien partagé en œuvres de Mantegna. Qui n'a admiré la *Madone de la Victoire*, sorte d'ex-voto commandé à l'artiste en 1495, après la bataille de Fornoue, par le marquis de Mantoue, généralissime de l'armée italienne ! Cette page capitale, après avoir orné l'église « Santa Maria della Vittoria », à Mantoue, a été incorporée à notre grand Musée national à la suite de nos victoires en Italie.

La *Madone de la Victoire* se distingue par quelques défauts, que j'ai hâte de signaler, afin de pouvoir ensuite plus librement insister sur les qualités de ce chef-d'œuvre. Le coloris est dur — il n'a rien de la souplesse ni de la chaleur des Vénitiens — et la composition manque d'air; le maître a évidemment voulu

1. Rembrandt, qui s'est inspiré des Italiens bien plus qu'on ne croit, a imité cet effet de raccourci dans un tableau du Musée d'Amsterdam, malheureusement aux trois quarts détruit par l'incendie : un cadavre vu de face. Mais, me répliquera-t-on, comment le grand peintre hollandais a-t-il connu le grand peintre italien ? La réponse est aisée : l'inventaire rédigé en 1656, au moment de la saisie du mobilier de Rembrandt, mentionne un volume précieux d'Andrea Mantegna (« Köstelycke Boeck van André de Montaigne » [*sic*]).

y mettre trop de choses. Ceci dit, que de mérites hors ligne! Ces gestes si heureusement mariés les uns aux autres, la figure si laide et à la fois si fervente du marquis agenouillé devant le trône, ces saints d'une beauté si ample et si sereine!

Pour prendre rang parmi les coloristes, il n'a manqué à Mantegna — et j'exagère ici à dessein ma pensée afin de la rendre plus sensible — que de savoir reproduire la carnation humaine avec autant de sûreté que la nature morte. Mais ses chairs sont en général trop grises et pas assez moites, de même que ses étoffes sont trop métalliques. Pourquoi le maître padouan n'a-t-il pas pris plus conseil souvent de ses beaux-frères, Jean et Gentil Bellin, pauvres dessinateurs, comparés à lui, mais qui savaient faire circuler dans les veines un sang généreux, et ces veines les réchauffer des plus éclatants rayons du soleil de Venise! Les derniers tableaux de Mantegna surtout montrent un effort dans ce sens : il s'inspire de certains types de Jean Bellin (par exemple dans la *Madone de la Victoire*), et s'efforce à son instar de mettre plus d'harmonie, plus de chaleur, plus de morbidesse dans son coloris. Ces qualités éclatent principalement dans le tableau de la National Gallery de Londres, la *Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine*[1].

Parmi les nombreux autres tableaux de chevalet de Mantegna, je citerai la *Madone avec des saints*, dans la collection Trivulce à Milan (terminée en 1497), la *Mort de la Vierge*, au Musée du Prado ; une *Madone avec l'Enfant et des saints*, autrefois dans la collection de M. de Tauzia, aujourd'hui dans celle de M^me^ Édouard André (figures à mi-corps; la Vierge — dont une des mains est malheureusement fort abîmée — se montre de face; devant elle, l'enfant nu, debout; à droite, saint Jérôme vu de profil et un autre saint, dont le type rappelle celui de Sigismond Malatesta; à gauche, un saint imberbe, de face; fond noir).

M. le D^r^ Richter, à Florence, est l'heureux possesseur d'un Mantegna d'une importance exceptionnelle : au centre, l'Enfant Jésus, debout sur un mur circulaire, semblable à la margelle d'un puits (l' « hortus clausus » des théologiens du moyen âge?), tient d'une main un rameau d'olivier, de l'autre le globe. Ses formes sont aussi pleines que précises. A gauche, le petit saint Jean qui, à la fois extraordinairement sérieux et rayonnant de joie, montre du doigt son compagnon ; à droite, saint Joseph, une des figures les plus vénérables de l'art du XV^e^ siècle; enfin la Vierge à mi-corps, s'inclinant profondément devant son divin fils. Pour fond, un bosquet d'orangers, avec des fruits déjà mûrs mêlés aux fleurs. Le tableau (hauteur 0^m^,72; largeur 0^m^,52), gravé par Cannella à la fin du siècle dernier ou au commencement de ce siècle-ci, est peint sur toile; il

1. Sur la curieuse métamorphose d'une *Vierge* de Jean Bellin, au Musée de Brera, en une *Vierge* de Mantegna, à la suite d'une restauration, voir l'article de M. Melani dans *l'Art*; 1886, t. I, p. 14-17.

est d'une conservation merveilleuse. M. Richter l'attribue à la période la plus mûre du maître (1490 à 1500) et le rapproche de la *Sainte Famille* du Musée de Dresde (acquise en 1876 pour la somme de 50 000 francs à la vente de sir Charles Eastlake) et de la *Madone* de la galerie de Vérone.

Peintre de style avant tout, Mantegna n'aborda que rarement le portrait, et surtout le portrait considéré comme une branche distincte. Son *Cardinal Scarampi*, au Musée de Berlin, est d'une caractéristique timorée et d'une facture pénible[1].

Au *Triomphe de Jules César* fait suite une grande grisaille, acquise en 1873 par la National Gallery : *Scipion Nasica recevant l'image de la Mère des Dieux*. J'emprunte à M. Reiset l'analyse de cette composition. « Scipion s'avance au-devant de la déesse, dont le buste, porté par des Asiatiques, va prendre place dans le temple à côté des divinités protectrices de Rome. Scipion est entouré de sénateurs et d'hommes de toute condition qui lui font cortège. Une femme se précipite à genoux devant la sainte image. Un joueur de flûte est placé sur les marches du temple. Cette peinture, formant bas-relief, est d'une belle ordonnance; elle est la dernière ou l'une des dernières du maître (1506). Les figures sont plus remarquables par leur aspect grave, digne et solide que par leur élégance[2]. »

Parmi tant de progrès de premier ordre réalisés par Mantegna et devenus par lui le patrimoine commun de l'art italien, l'ordonnance est celui qui lui doit le plus. Le premier, on peut l'affirmer, il s'occupa de construire un tableau : c'est-à-dire de substituer à une simple juxtaposition, à un groupement pittoresque, un ensemble savamment raisonné et dont les moindres parties se tiendraient, comme sur un échiquier placé entre les mains d'un joueur consommé. Partout on sent cette volonté ferme, cette intelligence sans cesse en éveil; la structure de tel de ses tableaux est aussi serrée qu'une démonstration de géométrie, trop serrée même, car si l'on est en droit de reprocher un défaut à cet incomparable artiste, c'est l'excès de conscience. On voudrait parfois un peu plus de liberté, un peu plus de laisser aller.

La science des draperies a également été portée par Mantegna à un degré de perfection inconnu avant lui. Il s'est inspiré à la fois des préceptes de Paolo Uccello — que l'on se rappelle le *Noé* du cloître de Sainte-Marie Nouvelle — et de ceux des statuaires grecs ou romains. Bientôt il ne se contente plus de

1. On trouvera dans notre tome I (p. 513) le fac-similé d'une estampe attribuée à Mantegna et représentant le *Marquis Louis et la Marquise Barbe de Gonzague*. La peinture qui a servi d'original à cette estampe faisait autrefois partie de la collection Hamilton : elle appartient aujourd'hui à M. Henri Cernuschi, qui a réuni dans son hôtel du parc Monceau, à côté de ses inappréciables séries japonaises, un choix très intéressant de Primitifs italiens, et entre autres toute la collection Cavallari.

2. *La National Gallery en 1876*, t. I, p. 54-55. Paris, 1877.

disposer avec une habileté souveraine les étoffes sur le corps humain, de leur en faire suivre les moindres mouvements, de les associer aux problèmes anatomiques les plus compliqués — ce n'était là à ses yeux qu'une première étape, non un but, — il voulut en outre s'attaquer à ces problèmes d'harmonie, d'élégance, que les statuaires de l'antiquité avaient résolus avec une incomparable sûreté : le jet des draperies devint chez lui tour à tour pittoresque, audacieux ou véritablement éloquent. Je ne sache pas de meilleure école pour des artistes qui veulent s'initier à cette partie capitale de la statuaire et de la peinture. Nulle part ils ne trouveront un arsenal aussi varié, aussi riche que chez Mantegna.

Ici encore, ce maître scrupuleux entre tous a péché par excès. A force d'être étudiées, ses draperies deviennent parfois trop sèches, trop apprêtées. Poursuivant avec une logique implacable jusqu'aux moindres plis, jusqu'aux moindres ondulations de ces surfaces essentiellement mobiles, il en arriva à leur donner un aspect métallique : plus d'une de ses étoffes paraît être en fer-blanc, tant elle offre de saillies, d'angles rentrants, de cassures. Ce défaut, Mantegna le partage avec les sculpteurs lombards, notamment avec les Mantegazza, auxquels il l'a peut-être inculqué (p. 543).

L'influence et la gloire de Mantegna, de même que celles de Donatello, ont rayonné au loin, sans qu'une École proprement dite se soit groupée autour du maître. C'est que la hauteur de tels génies est faite pour décourager les disciples qui viennent leur demander des leçons; on dirait un foyer incandescent, dont l'action n'est bienfaisante qu'à distance.

Mais si Mantegna n'a pas formé d'élèves directs (ni ses fils Francesco, Lodovico et Bernardino, ni Carlo del Mantegna, son élève favori, ne sont parvenus à la célébrité), que d'imitateurs, par contre, n'a-t-il pas comptés de près et de loin : Cosimo Tura et Melozzo da Forli, qui lui doivent le meilleur de leur art; Raphaël, qui a copié sa *Mise au Tombeau*; le Sodoma, qui s'est inspiré, dans la Salle de la Signature, de son plafond circulaire du palais de Mantoue, et à Monte Oliveto de son *Combat de Tritons*; le Corrège, Paul Véronèse, Albert Dürer, Holbein et tant d'autres!

Le graveur, ainsi que cela arrive d'ordinaire, a, dans cette œuvre de propagande, éclipsé le peintre; une estampe voyage si facilement, se multiplie et se répand avec une telle rapidité! Pour dix artistes qui ont vu le tableau, cent auront eu l'occasion d'étudier la gravure. Il s'est donc trouvé que ces estampes, ces essais, auxquels Mantegna attachait certainement peu de prix, ont plus fait pour sa gloire que ses peintures les plus fameuses.

Mantegna mourut à Mantoue, le 13 septembre 1506, à l'âge de soixante-quinze ans, comblé d'honneurs, entouré de la considération universelle. Il fut enterré dans une chapelle qui existe encore et qui contient un beau buste en

bronze, montrant cette physionomie intelligente, avec une expression de volonté et de fermeté extraordinaire[1].

Avec lui l'Italie perdait celui de ses peintres qui avait le plus fait, avant Raphaël, pour développer l'art de l'ordonnance, et peut-être sommes-nous en droit de nous demander si avec lui n'est pas mort le prince des dessinateurs modernes.

L'empire de Mantegna s'exerça avec plus ou moins de despotisme sur une foule de villes de l'Italie septentrionale et de l'Italie centrale. A Padoue, ses concitoyens, élevés dans les mêmes traditions que lui, ne pouvaient manquer d'y persévérer, après la consécration éclatante que leur donna ce glorieux chef d'École. Vérone et Ferrare rentrèrent également dans la classe des satellites. A Vicence, plusieurs maîtres s'inspirèrent de ses modèles, sans cependant renoncer à leur autonomie; on retrouvera une notice sur ces artistes à la suite du chapitre consacré à l'École vénitienne. Nous étudierons également à part les peintres milanais, qui flottèrent assez longtemps entre les enseignements du chef de l'École de Padoue et ceux de Léonard de Vinci (la *Crucifixion*, peinte par Montorfano en face de la *Cène* du couvent des Grâces, est encore toute mantegnesque). Enfin, en ce qui concerne Melozzo da Forli, nous avons pris le parti de le classer dans le chapitre consacré à l'École toscano-ombrienne.

Parmi les peintres véronais qui mirent à contribution les modèles de Mantegna, le premier en date est Liberale (1451-1536). Miniaturiste d'une habileté consommée, comme le prouvent les manuscrits qu'il enlumina pour le couvent de Monte Oliveto et la cathédrale de Sienne (t. I, p. 702), cet artiste se consacra exclusivement à la peinture dans la dernière partie de sa carrière (sa *Madone* du Musée de Berlin porte la date de 1489). Ses tableaux décèlent tantôt l'influence de Mantegna, qu'il imita servilement dans sa *Madone* de la Casa Scotti à Milan, tantôt celle des Vénitiens. Dans cette dernière catégorie rentre le *Saint Sébastien* du Musée de Brera : cette peinture, dure et anguleuse, et qui trahit sur tous les points l'effort, procède visiblement du *Saint Sébastien* attribué à Antonello de Messine (Musée de Dresde) : on y retrouve notamment la colonne brisée étendue sur le sol à côté du saint. Le fond, la vue d'un canal de Venise, rappelle également le tableau de Dresde, quoique l'arrangement général soit de tout point différent.

La vulgarité des types et la dureté du coloris, où Liberale, fidèle à son éducation de miniaturiste, prodigue souvent les tons les plus éclatants, telles sont les marques distinctives de la manière de cet artiste.

Outre Liberale, l'architecte peintre Giovanni Maria Falconetto (1458-1534),

1. Un dessin du Musée de Lille (gravé t. I, p. 152) semble également reproduire les traits de Mantegna.

puis Francesco Bonsignori, qui travailla à Mantoue aux côtés de Mantegna (1455-1519), Giovanni Francesco Caroto (1470-1546), Francesco Morone (né en 1473, mort vers 1529), Girolamo dai Libri (1474-1556), Paolo Morando Cavazzola (1486-1522), etc. s'inspirèrent de Mantegna avec plus ou moins d'indépendance.

Une demi-douzaine de personnalités intéressantes — Cosimo Tura, Ercole dei Roberti et Ercole Grandi, Francesco Cossa et Lorenzo Costa, à côté desquels Galasso Galassi et Domenico Panetti méritent peut-être une mention — et un ensemble de fresques de l'importance de celles de Schifanoja, tel est le contingent de la primitive École ferraraise. Dans la suite, Timoteo Viti, Garofalo et les Dossi agrandirent considérablement ce patrimoine[1].

Considérée dans ses origines, l'École de Ferrare procède en partie de Mantegna, en partie de Piero della Francesca, les deux représentants à outrance, l'un de la perspective linéaire et du dessin, l'autre de la perspective aérienne et de la couleur. Je me hâte d'ajouter que les tendances classiques du premier de ces maîtres et son goût supérieur furent constamment étouffés chez ses imitateurs ferrarais par le réalisme.

Considérée dans son action, l'École de Ferrare règne sur les différentes villes du petit duché et en partie aussi sur l'Émilie, dont la capitale, Bologne, servit longtemps de résidence à Francesco Cossa et à Lorenzo Costa. Quant à Mantoue, quoique Costa y cherchât un asile après la chute de ses protecteurs, les Bentivoglio, on ne saurait la considérer comme tributaire d'une École ayant somme toute aussi peu de portée que celle de Ferrare. L'action d'un maître tel que Mantegna suffisait pour y paralyser toute autre influence.

L'apreté et la brutalité, telles étaient aux yeux des fondateurs de l'École ferraraise les marques de la sincérité, de même que la douceur en était la marque aux yeux des Ombriens. Chez les uns, les facultés de l'observation dominent; chez les autres, le sentiment; les uns peignent avec leur cerveau, les autres avec leur cœur. Ces Primitifs de Ferrare recherchent le caractère, non le style, et par caractère chez eux il faut entendre la maigreur, la vieillesse, la laideur. Quel horizon borné! Quelles préoccupations prosaïques! Assurément, chez Donatello et chez Mantegna nous rencontrons aussi de vieilles femmes laides et des vieillards décharnés. Mais chez ces natures riches et généreuses ce n'avait été là qu'une des faces d'un ensemble varié et magnifique. Jamais de tels maîtres n'auraient eu l'idée de se consacrer uniquement au culte de la laideur. Bien plus, leurs *Saint-Jean Baptiste* jeûnant et leurs *Marie Madeleine* en pénitence resplendissaient de vigueur et de beauté comparés à leurs congénères de l'École ferraraise. Le *Saint Jean-Baptiste* gravé par Girolamo Mocetto d'après

1. Bibl. : Lermolieff (Morelli), *Die Werke*. — Le même : *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. — Harck, *Opere di Maestri ferraresi in Raccolte private a Berlino* (*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 102). — Venturi : *Annuaire des Musées de Berlin*, 1887, p. 71-88.

quelque modèle de Mantegna, est maigre, mais il est bien proportionné. Le *Saint Jean-Baptiste* d'Ercole dei Roberti, au contraire, est un squelette mesurant pour le moins huit ou neuf fois la longueur de la tête.

On est en droit d'affirmer que l'École de Ferrare était étrangère, plus complètement que n'importe quelle autre École italienne, au sens de la beauté, de la noblesse, de l'harmonie, au sens même de l'ordonnance. Réaliste par tempérament, j'entends par suite du manque d'inspiration et du manque d'ardeurs généreuses, par suite de la pauvreté de son imagination plus encore que par conviction, elle ne se plaisait qu'aux lignes heurtées, aux draperies chiffonnées, aux corps rabougris, aux membres noueux. Ne dirait-on pas qu'un souffle du Nord, je ne sais quels effluves flamands ont passé sur cette ville, à laquelle ses voisines, Mantoue d'une part, et Bologne de l'autre, eussent dû enseigner la noblesse du dessin, la chaleur du coloris ou la suavité des expressions!

Il est arrivé de nos jours pour l'École ferraraise ce qui arrive fatalement toutes les fois que l'on s'appesantit trop sur un sujet : ces peintres, dont aucun n'a brillé au premier rang, ont pris tout à coup les proportions d'artistes absolument supérieurs. Mais nous n'oublierons pas notre devoir, qui est de ramener toutes choses, dans un travail d'ensemble, à leurs mesures véritables et de nous attacher uniquement aux « fastigia ».

Celui des peintres ferrarais par lequel nous ouvrirons cette revue, Bono de Ferrare, relève à la fois de Pisanello et de Squarcione : s'il appose sur son *Saint Jérôme* de la National Gallery de Londres la signature « Bonus Ferrariensis Pisani discipulus », il collabore avec Mantegna aux fresques de l'église des Eremitani à Padoue : MM. Cavalcaselle et Crowe l'appellent le plus faible des « Squarcionesques » employés à ce travail.

D'un autre Ferrarais, d'un certain Stefano, dont l'identité n'a pu être établie, nous savons par Vasari qu'il était l'ami de Mantegna.

Le fondateur de l'École ferraraise, le Mantegna de Ferrare, comme on l'a appelé, Cosimo Tura, naquit probablement en 1432, et mourut en 1495[1]. Son œuvre comprend une longue série de peintures exécutées, à partir de 1451, pour la cour d'Este, dont il fut le peintre officiel : compositions religieuses, compositions profanes et portraits, fresques, tableaux de chevalet, cartons de tapisseries. Sa facture, trop voulue, trop serrée, pèche souvent par la sécheresse; son coloris, dans lequel dominent les laques bleues et le rouge brique, par la dureté. La recherche du caractère l'emporte chez lui sur celle de la beauté, et le caractère à ses yeux se traduit par la maigreur. Dirigée par un goût plus pur, tel que

1. Bibl. : Baruffaldi, *Vita di Cosimo Tura*. Ferrare, 1836. — Cittadella, *Ricordi e Documenti intorno alla vita di Cosimo Tura detto Cosmè*. Ferrare, 1866. — Gustave Gruyer : *Revue des Deux Mondes*, août 1883. — Venturi : *Arte e Storia*, 1885, p. 52. — Le même : *Il Buonarroti*, 3e série, t. II (1885), p. 55. — Le même : *Annuaire des Musées de Berlin*, 1888, liv. I, II.

celui de Mantegna, cette volonté énergique eût pu donner naissance à des compositions véritablement importantes.

Malgré ce qu'il y a d'artificiel et de tourmenté dans la manière de Tura, malgré le manque de liberté et d'élan de ses figures, certaines de ses peintures, entre autres le grand retable du Musée de Berlin, avec la Vierge, sainte Apollonie, sainte Catherine, saint Jérôme et saint Augustin, et le tableau de la *Pietà* du Musée du Louvre, charment par l'énergie du dessin et par la vigueur de la coloration : Dans le retable de Berlin, la tonalité, fière et vibrante, semble découler d'une influence vénitienne ou vicentine. Par contre, les bas-reliefs peints en camaïeu, sur la base du trône de la Vierge (le *Sacrifice d'Abel*, etc.), décèlent des velléités archéologiques qu'il faut attribuer à l'influence de l'École de Padoue. Les anges musiciens rappellent également de la manière la plus frappante ceux du retable de Saint-Zénon, un des chefs-d'œuvre de Mantegna. Il en est de même du personnage assis à gauche dans une des lunettes, avec un effet de raccourci très marqué. Enfin la Vierge et l'Enfant offrent de saisissantes analogies avec la Vierge et l'Enfant du retable de Piero della Francesca (autrefois attribué à Fra Carnevale), au Musée de Brera.



Tete de Saint (fragment), par Cosimo Tura.
(Musée du Louvre.)

Cette influence de Piero della Francesca, nous la retrouvons dans la *Pietà*, en forme de lunette, du Musée du Louvre. Tura y a modelé le corps du Christ avec une rare sûreté. Il est fâcheux que des physionomies anguleuses et grimaçantes déparent cette page fort hardie et fort vigoureuse, d'un groupement excellent et d'une expression qui touche au pathétique.

Un autre tableau, également conservé au Louvre, un *Saint* vêtu d'une robe grise, les pieds nus, s'impose à notre admiration par la vigueur de la facture et l'énergie de l'expression.

On rattache d'ordinaire à Tura les fresques du palais de Schifanoja (mot à mot : Esquive-Ennui; quelque chose comme Sans-Souci), commencées en 1465, terminées en 1470[1]. Il est certain que notre maître a eu une part considérable à cet ensemble, mais il est tout aussi certain qu'il y a compté de nombreux collaborateurs, notamment Francesco Cossa, peut-être aussi Gregorio Schiavone, l'élève de Squarcione. Longtemps aussi on a cru reconnaître dans quelques-unes des compositions la main de Piero della Francesca; mais si

1. Bibl. : Gustave Gruyer : *Revue des Deux Mondes*, 1883. — Harck, *die Fresken im Palazzo Schifanoja in Ferrara*. Berlin, 1884.

son influence éclate à chaque pas, son intervention personnelle est douteuse.

Une partie des fresques de Schifanoja est irrémédiablement perdue; l'autre, retrouvée en 1840 sous un badigeon séculaire, déroule devant nous, sur deux parois, le plus bizarre mélange de réminiscences classiques et d'événements contemporains, d'allégories et de portraits. Le thème primordial, c'est l'illustration des *Douze Mois*, avec les *Signes du Zodiaque*, les *Divinités* qui président à chacun d'eux, et les *Travaux des Champs*. Mais sur ce canevas les artistes ont brodé une foule de motifs absolument étrangers à la donnée principale, et par cela même d'autant plus curieux, d'autant plus amusants : chasses et divertissements du duc Borso, portraits des princes de sa famille, des bouffons de sa cour, et même des principaux chevaux réunis dans ses écuries; bref, une véritable encyclopédie de la vie publique et privée à cette époque. Ils ont divisé chaque compartiment en trois zones horizontales : dans la zone supérieure, ils ont placé, sur des chars de triomphe, le dieu ou la déesse qu'ils avaient à glorifier; autour d'eux, une foule d'épisodes; la zone centrale, sur fond bleu, a été consacrée à un des signes du zodiaque, entouré de figures allégoriques; la zone inférieure, enfin, à l'illustration des faits et gestes du duc Borso.



La Course d'Atalante, par Francesco Cossa.
(Musée de Berlin.)

En 1469 Tura fut chargé de peindre la chapelle du palais de Belriguardo, et il poussa si rapidement ce travail, qu'au lieu des cinq années stipulées par le contrat, il n'en employa que trois au plus. Il l'orna d'une infinité de figures, soit peintes, soit en stuc[1].

Francesco Cossa[2], le collaborateur de Cosimo Tura au palais de Schifanoja, naquit à Ferrare vers 1438 et mourut à Bologne à l'âge de quarante-deux ans,

1. Les erreurs ont la vie si dure qu'il ne sera pas inutile de rappeler ici que les deux peintures du Musée de Cluny, les *Pèlerins d'Emmaüs* et l'*Incrédulité de saint Thomas*, n'ont rien de commun avec Tura, auquel les donne le catalogue.

2. Bibl. : Article de M. Gustave Gruyer dans *la Grande Encyclopédie*. — Venturi : *l'Art*, 1888, t. I, p. 73 et suiv., 96 et suiv. — Le même : *Archivio storico dell' Arte*, 1888.

vers 1480. Indépendamment d'un certain nombre de tableaux de chevalet, il a laissé son œuvre maîtresse dans les fresques du palais de Schifanoja, où il peignit l'illustration des *Mois de Mars, d'Avril et de Mai* (des femmes qui tissent, des adolescents qui font de la musique ou se livrent à de doux entretiens, etc.; t. I, p. 315). Les humiliations que lui infligea le duc Borso (il ne lui paya que 10 bolonais par pied carré de peinture et fit retoucher plusieurs de ses têtes par Baldassare d'Este) décidèrent Cossa à tenter la fortune à Bologne. Il y reçut un accueil empressé, bien fait pour consoler de ses déboires, et y exécuta de nombreuses peintures ou de nombreux cartons pour vitraux : l'*Annonciation* (Musée de Dresde), un *Saint Marc* (Musée de Francfort-sur-le-Mein), la *Course d'Atalante* (Musée de Berlin), la restauration de la « Madonna del Baracano », et enfin une *Sainte Conversation*, peinte en 1474 pour le « Foro dei Mercanti », également à Bologne. Ce dernier ouvrage, déclare M. Gustave Gruyer, nous montre en Cossa un peintre qui se plaisait à reproduire scrupuleusement la nature sans éprouver la moindre répulsion pour la laideur des types, mais qui rachetait cette laideur par la noblesse de l'attitude et de l'expression. Quand il se trouvait par hasard en face d'un beau modèle, il le rendait avec une étonnante fidélité. La souplesse des chairs, l'aspect plastique des figures, la multiplicité des plis cassés dans les draperies constituent aussi quelques-uns des traits caractéristiques de sa manière.

Un autre contemporain de Tura, Ercole dei Roberti (confondu depuis Vasari avec son compatriote et quasi-contemporain Ercole Grandi), vit le jour entre 1450 et 1460[1]. Il subit, comme la plupart de ses compatriotes, l'influence de l'École de Padoue, personnifiée par Squarcione, Jacopo Bellini et Mantegna. Fixé à Bologne vers 1482, il y exécuta, dans une chapelle de l'église San Pietro, les fresques de la *Passion* et de la *Mort de la Vierge* (détruites dans la première moitié de ce siècle).

Vasari, qui a encore vu cet ensemble important, n'hésite pas à en faire le plus grand éloge : la *Cruxifixion*, dit-il, est peinte avec beaucoup de talent; outre la figure du Christ, qui est déjà mort, le tumulte des Juifs accourus pour voir le Messie en croix est parfaitement exprimé, et ce qu'il y a de plus merveilleux, c'est une si grande variété de têtes, que l'on comprend qu'Ercole s'est appliqué de tout son pouvoir à les rendre différentes. Il y a aussi quelques figures qui éclatent si douloureusement en pleurs, que l'on ne peut qu'admirer l'art qu'il déploya pour reproduire la nature. L'évanouissement de la Madone émeut jusqu'au fond de l'âme; mais on est encore plus ému en considérant la douleur des Maries, car elles sont pleines de compassion et affaissées sous le poids de l'angoisse. Parmi les autres figures remarquables se trouve Longin, à cheval sur une bête maigre en raccourci, qui a un très grand relief. De même

1. Bibl. : Venturi : *Archivio storico dell' Arte*, 1889, p. 339 et suiv. — *L'Art*, 1890, t. I, p. 49 et suiv.

nous apparaissent, dans une attitude des plus singulières, quelques soldats qui jouent la robe du Christ; ils ont des types et des habillements étrangers. Les larrons attachés sur la croix sont aussi bien peints que bien inventés, et, puisque Ercole prenait plaisir à représenter ses figures en raccourci, il fit, dans ce tableau, un soldat à cheval qui a les jambes de devant en l'air, de manière qu'il ressort au point d'être cru en relief. Le soldat qui le guide emploie toutes ses forces pour retenir une bannière agitée par le vent. On remarque aussi un saint Jean qui s'enfuit, enveloppé dans de longues draperies. Tous les soldats sont parfaitement représentés. Leurs mouvements sont les plus naturels et les plus vrais que l'on eût vus jusqu'alors. Il serait difficile de



La Nativité, par Francesco Cossa. (Pinacothèque du Vatican.)

faire mieux; c'est pourquoi nous sommes fondés à dire qu'Ercole avait une rare intelligence de son art, et n'épargnait aucune fatigue pour parvenir à son but. »

La prédelle du retable d'une autre église de Bologne, San Giovanni in Monte, a été mieux partagée que les fresques de l'église San Pietro : deux de ses fragments, le *Christ au jardin des Oliviers* (gravé p. 617) et le *Christ conduit au supplice*, sont entrés au Musée de Dresde; le troisième, une *Pietà*, à la Royal Institution de Liverpool.

Ces compositions, reproduites dans l'article de M. Venturi, prouvent que Roberti excellait à dérouler de nombreux cortèges, avec de nombreux épisodes et des acteurs à la mimique passionnée. Réaliste acharné, il y multipliait les portraits aussi bien que les scènes de genre, digne compatriote en cela du sculpteur Guido Mazzoni.

Outre la prédelle de l'église San Giovanni de Bologne, différents tableaux proclament dans les collections publiques ou privées les tendances réalistes de Roberti[1].

1. La *Déposition de croix* (collection Blumenstil à Rome), avec deux personnages assis, vus d'en

De retour à Ferrare, en 1486, Roberti ne tarda pas à entrer au service de la cour, pour laquelle il travailla régulièrement de 1487 à 1496, dorant les coffres destinés à contenir le trousseau d'Isabelle d'Este, organisant les fêtes du mariage de cette princesse, faisant des portraits, etc. La *Sainte Conversation* (Musée de Brera; autrefois attribuée à Stefano de Ferrare) et la *Mort de Lucrèce* (galerie de Modène) appartiennent à cette seconde période, où l'artiste se laissa pénétrer par une inspiration plus douce. Dans la première, prenant exemple sur Tura, dans le retable du Musée de Berlin, il se plaît à un groupement et à des formes architecturales des plus prétentieux (quand des réalistes de cette trempe veulent atteindre à l'élégance, il est rare qu'ils ne tombent pas dans la complication). Le centre du tableau est occupé par un trône d'une structure particulièrement savante, je veux dire disgracieuse, sur lequel ont pris place, outre la Vierge, deux saintes, tandis que deux saints se tiennent debout au pied. — L'esquisse du *Massacre des Innocents*, peint sur le soubassement du trône de la Vierge (collection His de la Salle, au Musée du Louvre), surprend par un mélange de personnages nus et de personnages armés à l'antique, tout à fait dans la manière de l'École de Padoue.



Portrait supposé d'Ercole dei Roberti. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Dans la *Mort de Lucrèce*, on remarque, à côté de deux guerriers aussi raides que prétentieux, maladroitement imités, eux aussi, de quelque modèle de Mantegna, la jeune femme, aux formes amples, aux traits pleins, quoique non exempts de lourdeur : elle forme comme le pressentiment des types de Garofalo.

Ercole dei Roberti mourut à Ferrare en 1496.

Le Sosie d'Ercole dei Roberti, Ercole Grandi († 1531), l'élève de Lorenzo Costa, appartient à la dernière évolution de l'École ferraraise. Nous aurons l'occasion de reparler de lui.

Le plus artiste parmi les fondateurs de l'École ferraraise, Lorenzo Costa,

dessous, dans le genre de ceux du retable de Tura (p. 608); le *Sacrifice de Melchisédech* (collection du prince Mario Chigi à Rome), les *Israélites recueillant la manne* (collection Dudley à Londres), *Un Concert* (collection Sadling à Londres). — Quant au *Saint Jean-Baptiste* du Musée de Berlin, c'est une véritable caricature par la longueur du corps et la maigreur des membres. Quelques accents vénitiens percent dans sa tête, à la chevelure abondante, et dans le paysage, qui se compose d'un port de mer.

M. Venturi attribue en outre à Roberti un dessin de la collection de M. de Beckerath à Berlin, dessin dont il ne détermine pas le sujet, mais qui représente incontestablement la *Justice de Trajan*. Ce dessin, si tant est qu'il provienne de la main de Roberti, révèle l'imitation de Jacopo Bellini, à qui l'on pourrait même être tenté d'en faire honneur.

naquit à Ferrare en 1460[1]. Il eut, selon toute vraisemblance, pour maître Cosimo Tura, peut-être aussi Francesco Cossa et Ercole dei Roberti; un voyage en Toscane et en Ombrie compléta ses études. Malgré l'accueil favorable qu'il reçut de la maison d'Este, il quitta en 1483 sa ville natale, où aucune œuvre de sa main ne subsiste aujourd'hui, et alla se fixer à Bologne. Jean II Bentivoglio, tel fut de longues années durant son protecteur : Costa peignit dans son palais l'*Incendie de Troie* et les *Luttes des Grecs avec les Perses* (fresques détruites en 1507); puis, dans l'église San Giacomo Maggiore, en 1488, la *Famille Bentivoglio aux pieds de la Vierge* (gravée t. I, p. 157), et enfin, dans la même église, le *Triomphe de la Mort* et le *Triomphe de la Renommée* (1490), d'après Pétrarque, ainsi que le paysage sur lequel se détache le haut-relief équestre d'*Annibal Bentivoglio*, enfin des figures de *Saints*.



Portrait de Lorenzo Costa.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Il fait bon être réaliste lorsque l'on a le bonheur de rencontrer des modèles d'une laideur aussi caractéristique que les Bentivoglio et l'audace de pourtraire ces modèles sur le vif. Là se trouve le secret de la fascination qu'exerce le chef-d'œuvre de Francesco Cossa, la *Famille Bentivoglio aux pieds de la Vierge*. Le peintre s'y est montré impitoyable, inexorable. Le donateur Jean II Bentivoglio — ce séducteur qui laissa une progéniture de trente et quelques enfants, — y paraît sous les traits d'un vulgaire bourgeois, digne en cela de son épouse; chez les quatre fils, une sorte d'orgueil stupide; chez les filles, une profusion de nez en forme de pieds de chaudron et de bouches en accent circonflexe.

Sa liaison avec Francesco Francia et leur association ne tardèrent pas à modifier profondément sa manière, en substituant à son réalisme la mollesse ombrienne. En 1490 les deux artistes occupaient en commun une maison qui leur servait d'atelier : à l'étage inférieur, Francia enseignait l'orfèvrerie, la gravure des monnaies et des sceaux; à l'étage supérieur, Costa enseignait la peinture.

Costa avait peuplé de ses travaux les églises de Bologne et des environs, lorsque l'expulsion des Bentivoglio d'un côté, la mort de Mantegna de l'autre, le décidèrent à s'établir à Mantoue, au service du marquis François II de Gonzague et de la marquise Isabelle (1506-1507). La décoration du palais de Saint-Sébastien l'occupa de longues années : malheureusement les peintures dont il orna ce monument ont péri en 1639.

1. Bibl. : Venturi : *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 241-256. — Frizzoni : *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1888, p. 299. — Article de M. Gustave Gruyer dans *la Grande Encyclopédie*, avec l'indication de toutes les sources.

Mieux partagé, le tableau allégorique destiné au « Studio » de la marquise, et qui la représente couronnée par l'Amour, au milieu de groupes de musiciens et de poètes, a trouvé un asile au Louvre, où il fait pendant à la composition du Pérugin, décrite ci-dessus (gravé p. 281). Ce voisinage, dû au hasard, se justifie par les affinités entre les deux compositions : l'une et l'autre se distinguent et par la mollesse du style et par l'éparpillement de la composition. Costa s'y montre aussi impuissant que le Pérugin à grouper les figures : il les dissémine dans un paysage sans accent. Les velléités archéologiques rendent sa composition particulièrement fade : il connaît l'antiquité juste assez pour lui emprunter quelques détails de costume et d'armement, quelques attributs; mais s'agit-il de donner à ses créations quelque couleur historique et quelque vraisemblance, ses forces le trahissent. Quoi de plus prétentieux que le personnage debout au premier plan, la poitrine couverte d'une cuirasse, les jambes protégées par des jambières et les pieds complètement nus[1]! Une sorte de grâce maniérée et le goût du joli ont remplacé l'âpreté ferraraise et ne choquent pas moins.

Le tableau du Louvre donne une idée véritablement peu avantageuse du mérite de Lorenzo Costa. L'artiste y essaye vainement d'élever l'allégorie au-dessus du genre. Si du moins ses portraits se distinguaient, je ne dirai point par un peu d'esprit — il n'en faut pas tant demander à Costa, — mais par un peu de précision, de netteté[2]! Vaine espérance. Rien n'est plus mou, plus flottant que ces figures qui n'auraient d'intérêt à nos yeux que si elles étaient des portraits et que nous hésitons à considérer comme tels, car elles manquent absolument d'individualité. M. A. Gruyer y signale la langueur de l'expression : malgré son euphémisme, cette expression traduit fidèlement notre pensée.

Le Musée du Louvre possède une autre composition de Costa, une *Scène mythologique* (Apollon, Vénus, l'Amour, Orphée, Mercure, etc.), également peinte pour le palais de Mantoue : cette peinture, des plus tourmentées, est en outre du faire le plus flou.

D'après Vasari, Costa peignit encore pour les Gonzague : *Latone métamorphosant les paysans en grenouilles*, *Hercule conduisant le marquis François au sommet d'une montagne consacrée à l'éternité*, *le Marquis tenant le bâton de commandement*, des *Personnages nus offrent un sacrifice à Hercule*, avec les portraits du marquis et des membres de sa famille, *le Marquis Frédéric*

1. Dans une attachante lecture faite à l'Institut, M. Anatole Gruyer a démontré que ce personnage n'est autre que Balthazar Castiglione. (*Le comte Balthazar Castiglione et son portrait par Raphaël au Musée du Louvre;* Paris, 1879, p. 16 et suiv.)

2. J'ignore si certain portrait de la tribune du Musée des Offices représente la marquise Isabelle d'Este, et j'aime à en douter, car je ne voudrais pas me figurer vieille, ridée et flétrie à ce point cette âme généreuse dont Léonard de Vinci et Cristoforo Romano ont essayé de reproduire la grâce ineffable. Mais, en tout état de cause, cette effigie molle, flasque, sans vie et sans poésie, serait digne du pinceau de Lorenzo Costa.

*armé d'un bâton de général de l'Église.* Toutes ces peintures ont disparu.

Il n'entre pas dans mes vues de décrire les très nombreuses peintures religieuses de Costa : *Saint Sylvestre recommandant à la Vierge le peuple de Mantoue* (église Sant' Andrea, à Mantoue), le portrait d'homme du palais Pitti (n° 379), le polyptyque de la National Gallery (1505), la *Présentation au temple* (1502) et le *Christ mort* (1504), tous deux au Musée de Berlin, etc., etc.

Costa mourut à Mantoue, le 6 mars 1535, riche et honoré, après avoir formé de nombreux élèves, les deux Dosso, Garofalo, etc., qui ne tardèrent pas toutefois à sacrifier à une manière plus décidée, à montrer plus de parti pris.

Quelques notes, pour terminer ce paragraphe, sur les peintres ferrarais de moindre importance.

Baldassare d'Este, ou Baldassare de Reggio (t. I, p. 141)[1], était fils naturel du marquis Nicolas III et par conséquent frère de Lionel, de Borso et d'Hercule. Il naquit à Reggio vers 1443, fit ses débuts à Milan, où on le trouve dès 1461, et se fixa plus tard à la cour de Ferrare. Sa parenté avec la maison régnante lui valut de nombreuses commandes, ainsi que la nomination au poste de capitaine d'une des portes de Reggio, fonction qu'il occupa environ vingt ans. Comme peintre, cet artiste n'est connu que par son portrait en profil de *Tito Strozzi*, dont on a perdu la trace il y a une vingtaine d'années et que l'on dit peint dans la manière de Cosimo Tura. On lui fait en outre honneur d'une *Mort de la Vierge*, conservée dans la collection Lombardi à Ferrare. Comme médailleur, Baldassare manque de vigueur dans la caractéristique, comme le prouvent ses médailles du duc *Hercule.*

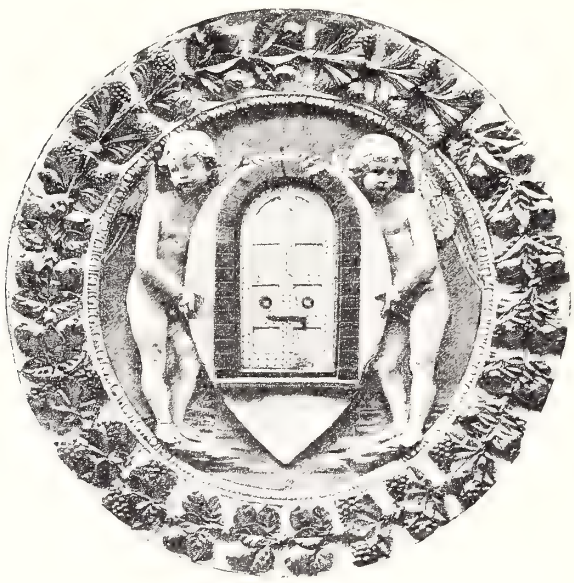
Domenico Panetti (né entre 1450 et 1460, mort vers 1512), après avoir sacrifié au début aux tendances de ses compatriotes et montré une dureté excessive (*Madone avec des donateurs*, à la cathédrale de Ferrare; *Pietà*, au Musée de Berlin, etc.), subit plus tard l'influence de l'École bolonaise. Sa *Sainte Conversation* (collection particulière à Berlin; gravée dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 105) offre des types à la façon de Francesco Francia et de Timoteo Viti, avec les leçons desquels alternaient celles de Lorenzo Costa et de Garofalo, que Vasari donne toutefois pour élève à Panetti. Au Musée du Louvre, une *Nativité* frappe par la pauvreté des figures et la monotonie du coloris, malgré les efforts tentés par l'artiste pour obtenir des contrastes.

Michele Coltellini, qui travaillait entre 1502 et 1542, nous offre, d'après

1. Bibl. : Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, t. V. — Heiss, *les Médailleurs de la Renaissance. Niccolò.* — Venturi : *l'Art*, 1884, t. II, p. 161-166. — *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 241 et suiv. — *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia patria per le Provincie di Romagna*, t. VI, 1888-1889, p. 377 et suiv. — Motta : *Archivio storico lombardo*, 1889, p. 403-409.

MM. Cavalcaselle et Crowe, un mélange peu réjouissant de la manière ferraraise et de la manière flamande. Plus tard, il subit l'influence de Costa et de Francia et finalement celle de Panetti et de Garofalo.

Accordons enfin une mention à Francesco Bianchi († 1510), le maître du Corrège, qui s'inspira successivement de Tura et de Costa, et qui se fixa en 1480 à Modène. Le Musée de cette ville possède de Bianchi une *Annonciation*, que l'on dit très intéressante, et le Musée du Louvre expose sous son nom une *Vierge entre saint Benoît et saint Quentin*, d'un coloris clair et tranquille, mais un peu pauvre, avec des types peu généreux. Dans les anges percent des réminiscences vénitiennes. Sur le soubassement du trône on voit la *Tentation d'Adam et d'Ève* et la *Fuite en Égypte*, traitées en camaïeu, dans un style assez maniéré.



Génies soutenant l'écusson de la corporation de la Soie.
Par Andrea della Robbia. (Or San Michele.)



Le Christ au Jardin des Oliviers, par Ercole dei Roberti. (Musée de Dresde.)

# CHAPITRE III

L'ÉCOLE FLORENTINE. — LES NARRATEURS, LES LYRIQUES ET LES DRAMATURGES : BENOZZO GOZZOLI, BOTTICELLI, DOMENICO GHIRLANDAJO ET FILIPPINO LIPPI. — LES PRATICIENS : LES POLLAJUOLO ET VERROCCHIO. — L'AFFRANCHISSEMENT DÉFINITIF : LÉONARD DE VINCI ET FRA BARTOLOMMEO.

Nous avons poussé, dans le précédent volume, l'histoire de l'École toscane jusqu'à Piero della Francesca et Fra Filippo Lippi. A ces noms font suite ceux de Benozzo Gozzoli, de Botticelli, de Ghirlandajo, de Filippino Lippi, de Verrocchio et d'une foule d'autres peintres de mérite. Il nous faut nous occuper d'eux avant d'aborder l'histoire des véritables champions de l'Age d'Or, de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, qui nous appartient encore par la date de plusieurs de ses productions, puis de Fra Bartolommeo et de Raphaël, que l'École florentine compta plusieurs années durant parmi ses adeptes.

Pour peindre d'un trait l'intérêt de cette période, il suffit de rappeler que, dans l'intervalle compris entre l'avènement de Laurent le Magnifique et la mort de Léon X, Florence s'enrichit d'un cycle de peintures murales qui n'avait rien à envier aux grandioses créations du XIV^e siècle : les fresques de Domenico Ghirlandajo et de Filippino Lippi à Santa Maria Novella, celle du Pérugin à Santa Maria Maddalena dei Pazzi, les *Saintes Cènes* du couvent de

Sant' Onofrio et du couvent de Monte Oliveto, les deux cartons de Léonard et de Michel-Ange, les fresques du grand Salon de Poggio a Cajano, sans compter les innombrables tableaux de chevalet signés des noms de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, de Fra Bartolommeo et « tutti quanti ».

La génération qui fait suite à Masolino, à Masaccio, à Paolo Uccello, à Andrea del Castagno, à Domenico Veneziano, à Piero della Francesca, à Pesellino, s'applique comme ceux-ci à serrer de plus près le rendu de la réalité, en perfectionnant les sciences auxiliaires de la peinture; après la disparition de Fra Angelico, l'idéalisme pur ne compte plus guère de représentants à Florence. Les études anatomiques (Verrocchio, Léonard de Vinci, Pollajuolo, Michel-Ange), les recherches sur la physionomie (Léonard de Vinci), sur la chimie des couleurs (Baldovinetti, Botticelli, Léonard de Vinci, Lorenzo di Credi), celles sur l'art d'augmenter le relief des figures (Verrocchio, Léonard de Vinci, etc.) ou de noyer les couleurs dans la pénombre, les efforts infinis pour donner plus d'exactitude et plus d'aisance aux costumes, aux accessoires, aux paysages, enfin l'abus de portraits dans les peintures religieuses : autant de traits qui accusent une poursuite acharnée du réalisme.

L'influence classique, encore si peu sensible chez les peintres de la génération précédente, s'affirme lentement : elle ne pèse pas encore sur la manière même de penser et de s'exprimer. Ni types, ni draperies ne s'en ressentent. A peine, de loin en loin, quelque imitation d'un édifice, d'une statue ou d'un bas-relief. Les sujets antiques eux-mêmes — la *Naissance de Vénus* et la *Calomnie d'Apelles* de Botticelli, les *Travaux d'Hercule* d'Antonio Pollajuolo — continuent à porter l'empreinte du XV^e^ siècle. Une nouvelle évolution était donc nécessaire pour faire pénétrer les modèles grecs et romains dans la chair et le sang de l'École florentine.

Aux auxiliaires du classicisme font pendant les sciences destinées à donner aux figures plus de style et aux compositions plus de noblesse. Je rangerai dans cette catégorie la fixation du canon de la figure humaine (peu importaient aux réalistes ces proportions plus ou moins idéales; il leur suffisait de copier le modèle qu'ils avaient sous les yeux), l'élaboration de types plus parfaits, plus expressifs; puis l'ordonnance, et enfin l'iconographie, en d'autres termes l'interprétation véritablement normale et loyale des sujets soit sacrés, soit profanes.

Cette partie du programme destiné à porter la peinture à son apogée ne trouva que sur le tard des champions à Florence. Mantegna avait depuis longtemps réalisé ses admirables conquêtes, que les Botticelli et les Ghirlandajo, malgré la sève poétique qui débordait dans leurs créations, s'en tenaient encore aux errements de la vieille École. Filippino Lippi et Fra Bartolommeo, tels furent les deux peintres florentins qui réussirent enfin à introduire la netteté et le mouvement dramatique dans leurs compositions, et à pondérer les masses tout en les animant.

Un parallèle entre l'architecture et la sculpture florentines d'une part, la peinture de l'autre, achèvera de faire ressortir l'importance de celle-ci. Prenons d'abord l'architecture. Si ses évolutions premières ne sauraient se concevoir sans l'initiative des novateurs florentins, il faut reconnaître par contre que vers la fin du xv^e^ siècle cet art suivit une voie absolument indépendante : à supposer que Florence n'eût plus produit un seul architecte après la disparition de Brunellesco et d'Alberti, Bramante n'en eût pas moins créé le style qui porte son nom. Mieux partagée, la sculpture florentine ne cessa d'imposer son joug au reste de l'Italie. Bien plus, Michel-Ange absorba en lui tout le génie sculptural de son pays et de son temps. Comparée à ses deux sœurs, la peinture florentine tient une place intermédiaire : si une École aussi importante que celle de Venise ne lui doit rien, en revanche, par l'importance propre de chefs-d'œuvre tels que ceux de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, non moins que par l'action exercée sur les Écoles milanaise, ombrienne et romaine, l'École florentine a directement ou indirectement provoqué l'essor de la peinture dans la presque totalité de l'Italie. L'évolution de Raphaël notamment eût été impossible sans son concours.

En examinant les peintures ou les sculptures du moyen âge et de la Première Renaissance, on ne peut s'empêcher de leur trouver une certaine uniformité, du moins quant aux sujets. Ce ne sont que *Vierges glorieuses*, *Scènes de la Passion*, *Crucifixions*, *Mises au tombeau*, ou encore *Scènes de martyre*. La note grave, élevée et le plus souvent triste, est seule représentée; il n'y a guère de place pour des sentiments moins religieux, mais plus sereins, plus riants, comportant une plus grande liberté intellectuelle. En un mot, on voudrait parfois un art plus varié, plus familier, et, ayons le courage de le dire, un art plus moderne.

La gloire d'avoir remis en honneur l'élément narratif, trop souvent sacrifié, surtout pendant le xv^e^ siècle, à l'élément contemplatif, la gloire de s'être attaché le premier au côté essentiellement idyllique et pittoresque, dans l'interprétation de l'Ancien Testament, — car, il faut bien le proclamer, seule cette partie des Saintes Écritures se prêtait à une telle expérience, — cette gloire revient à un artiste florentin trop peu admiré encore, à mon avis, à Benozzo Gozzoli, le peintre du Campo Santo de Pise.

Benozzo Gozzoli vit le jour à Florence en 1420; à l'âge de vingt-quatre ans, en 1444, il se trouvait parmi les collaborateurs de Ghiberti; il apprit donc, comme la plupart de ses concitoyens, à modeler en même temps qu'à peindre. Plus tard, il entra dans l'atelier de Fra Angelico, dont il devint l'élève favori. Relevons parmi les autres dates principales de sa carrière les suivantes : 1447-1449, travaux à Rome, sous les ordres de Fra Angelico; — 1450-1452, peintures à Montefalco, dans l'Ombrie; — 1459, peintures de la chapelle des Médicis; — 1464-1467, peintures de San Gemignano; — 1469-1481, décoration du Campo Santo de Pise; — 1498, mort de l'artiste à Pise.

Ceci dit, revenons aux débuts de Benozzo, à sa collaboration avec Fra Angelico. On est surpris de ce choix, car les tendances mystiques, la haute gravité, l'ascétisme du peintre dominicain, contrastent avec l'humeur enjouée de son disciple, avec son imagination riante, sa fantaisie exubérante, son amour de la nature. Personne n'était moins disposé à voir le monde en noir, à prendre la vie au tragique. Benozzo collabora entre autres aux fresques de la chapelle du pape Nicolas V, où plus d'un motif pittoresque trahit son pinceau. Peut-être est-ce à lui également que nous devons les beaux monuments d'architecture représentés dans ces compositions. Un tableau, exécuté en 1450 pour l'église Saint-Fortunat de Montefalco et aujourd'hui conservé à Rome, au musée du Latran, une *Madone*, nous montre le jeune artiste continuant à subir l'influence de son maître. Le coloris a conservé une certaine crudité, comme dans les tableaux du « Frate », qui eut tant de peine à se défaire des pratiques des miniaturistes, et notamment de leur goût pour les couleurs vives. — Ces types à la Fra Angelico reparaissent dans un tableau du Musée du Louvre, une *Sainte Conversation*, si tant est que cette peinture ait Benozzo pour auteur.



Portrait de Gozzoli (fragment), par lui-même. (Chapelle du palais des Médicis.)

Le tableau du Latran est de 1450. Cependant dès 1449 Benozzo avait quitté son maître. Il s'était adressé d'abord aux administrateurs du dôme d'Orvieto; mais ceux-ci, après lui avoir fait passer un examen, avaient repoussé ses offres. Peut-être ne faut-il voir là qu'une fin de non-recevoir. Nous savons en effet qu'à ce moment l'argent manquait. Sinon, quelle amère dérision : un artiste de la valeur de Benozzo écarté par un jury pour cause d'incapacité! De 1450 à 1452 Benozzo s'établit dans une petite ville de l'Ombrie, à Montefalco. Peu de touristes, certainement, ont eu le bonheur de voir les fresques qu'il y a laissées. Il s'y consacra principalement à la décoration de l'église Saint-François, qu'il orna de douze scènes de la vie de ce saint, de cinq médaillons contenant les portraits de religieux et de trois autres contenant les portraits de *Dante*, de *Pétrarque* et de *Giotto* (ce dernier avec la touchante inscription : « Pictorum eximius Jottus fundamentum et lux »).

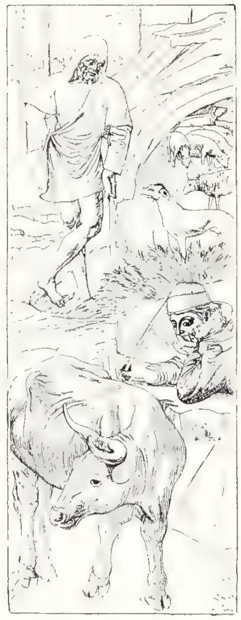
De retour dans sa ville natale, Benozzo concentra tous ses efforts sur la décoration de la chapelle du palais des Médicis, où il travaillait en 1458 encore. La même année, il retournait à Rome pour prendre part aux préparatifs des fêtes du couronnement de Pie II[1].

Trois cycles de fresques personnifient le talent de Benozzo, perpétuent son souvenir et lui assurent l'immortalité : la chapelle des Médicis à Florence,

1. *Les Arts à la cour des Papes*, t. I, p. 263.

l'église Sant' Agostino à San Gemignano, enfin le Campo Santo de Pise.

Supposez un musicien exécutant sur un thème donné les variations les plus brillantes, les plus inépuisables, une symphonie construite sur une idée unique, exposée sous toutes ses faces, développée à l'infini, sans répétition aucune, vous aurez l'image des fresques de la chapelle des Médicis. L'*Adoration des Mages*, tel est le thème proposé à l'artiste : de ce thème, en apparence si limité, il tire des motifs innombrables, plus intéressants les uns que les autres. Le cortège des rois Mages devient sous son pinceau un défilé épique, se développant sur trois des murs de l'oratoire[1]; toute l'aristocratie de Florence y paraît : les protecteurs de l'artiste d'abord, les Médicis, puis leurs parents, leurs alliés, leurs clients. Benozzo n'a garde de s'oublier; son portrait nous montre une physionomie un peu revêche, presque l'air d'un bouledogue, contrastant avec l'opinion que l'on se fait de ce maître charmant. Quant aux autres portraits, ils paraissent de fantaisie : c'est dire que la restitution archéologique n'est pas le fait de l'artiste; il ne s'entend pas à draper à l'antique, heureusement pour nous; il peint ses contemporains dans le costume du temps, et fait ainsi défiler devant nous les graves vieillards, vêtus de vestons de brocart ou de la longue lévite florentine si imposante (l' « ucco »), des cavaliers pleins de fougue, des archers aguerris, des pages d'une rare élégance, aux cheveux blonds bouclés et couronnés de fleurs. Les uns s'avancent gravement, d'autres, à l'arrière-plan, s'oublient en route, tel ce chasseur poursuivant un daim; aussi bien l'étape est-elle longue, et le paysage profond : on peut s'excuser, au cours d'un tel voyage, d'avoir des distractions.



Un Pâtre (fragment), par B. Gozzoli. (Chapelle du palais des Médicis.)

Les quadrupèdes et la gent volatile ne le cèdent pas à l'espèce humaine. Nous rencontrons tour à tour des mulets chargés de dons précieux, des chameaux, des guépards, des lévriers, des faucons, toute une caravane en marche. Ajoutez un paysage varié et accidenté, comme l'est celui des environs de Florence; des rochers arides alternant avec des collines boisées; des villas, des castels, des villages, se cachant dans les replis du terrain; puis, de loin en loin, posé comme un jalon, un cèdre, un cyprès, un palmier, un oranger au tronc lisse, sans branches jusqu'au bouquet de feuilles qui couronne le sommet. Que l'on ne croie pas cependant que l'artiste se soit complu uniquement dans la poésie descriptive : il est capable aussi de faire entendre des accents plus émus.

1. Voy. la gravure du tome I, p. 61.

Des groupes d'anges d'une grâce et d'une beauté que les plus grands maîtres ont à peine égalées, complètent cette page d'une poésie si fraîche et si profonde, en réchauffent l'ensemble, et nous prouvent que l'imagination chez Benozzo Gozzoli ne faisait nullement tort aux qualités du cœur et de l'âme. En cela il se montre le vrai disciple de Fra Angelico.

A San Gemignano, qui allait à son tour posséder Benozzo, on le chargea d'illustrer, en fresques monumentales, la *Vie de saint Augustin*, sujet admirablement approprié à ses goûts, car il ne comprenait aucune scène de martyre, aucun spectacle de souffrances. Le programme indiqué à l'artiste comprenait les tableaux suivants :

I. *Saint Augustin à l'école de Tagaste;* — II. *Saint Augustin à l'Université de Carthage;* — III. *Sainte Monique priant pour son fils qui part;* — IV. *Voyage du saint;* — V. *Son Arrivée à Rome;* — VI. *Son Enseignement à Rome;* — VII. *Son Départ de Rome;* — VIII. *Rencontre de saint Augustin et de saint Ambroise à Milan;* — IX. *Saint Augustin écoutant la prédication de saint Ambroise;* — X. *Saint Augustin lisant les Épîtres de saint Paul;* — XI. *Saint Augustin baptisé par saint Ambroise;* — XII. *Saint Augustin visitant les ermites de Monte Pisano;* — XIII. *Mort de sainte Monique* (gravé p. 224); — XIV. *Saint Augustin et sa congrégation;* — XV. *Saint Augustin triomphant de Fortunat;* — XVI. *Saint Ambroise en extase devant saint Jérôme;* — XVII. *Mort de saint Augustin.*

Prenons la première fresque : *Saint Augustin à l'école.* Quelle image frappante et amusante d'une école au xv[e] siècle! Nous nous trouvons sur une place entourée de riches portiques en style de la Renaissance. Une mère présente son fils, tout gamin, au maître d'école, au magister, qui le saisit affectueusement par la tête. Du côté opposé, la classe, qui se tient sous un portique ouvert, avec les élèves occupés, les uns à bavarder, les autres à écrire. Au premier plan, une scène de correction; le magister a fait placer, sur le dos d'un élève plus âgé, un tout jeune enfant à qui il applique méthodiquement et sans se passionner un nombre déterminé de coups de discipline; l'enfant, avec sa chemise retroussée, se retourne et pleure : rien n'arrête le pédagogue impassible. Au mauvais écolier fait pendant le petit saint Augustin, debout à côté du maître, dans l'attitude du disciple modèle, sage et laborieux. Tout cela est pris sur le vif; et je ne connais point, pour ma part, de peintre qui nous fasse pénétrer aussi avant dans ce coin si intéressant de la vie du xv[e] siècle, l'éducation de la jeunesse.

Les scènes de l'adolescence du futur saint abondent en motifs touchants, en physionomies sympathiques. Et tout d'abord, le jeune Augustin personnifie à la perfection la bonté, la douceur, la modestie. Mais que de morceaux exquis en dehors de cette création idéale : le groupe charmant formé par l'adolescent et l'écuyer qui lui attache les éperons, la fière attitude d'un autre écuyer, celui qui tient le cheval (cet acteur n'a que le tort de rappeler singulièrement son prototype de l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano), etc.!

Le *Départ de Rome*, avec ce cortège de jeunes gens — les uns pensifs comme saint Augustin, les autres inconscients — et de vieillards aux figures graves, quoique bienveillantes, est un des chefs-d'œuvre sortis de ce pinceau infatigable. L'artiste a admirablement pénétré dans la réalité de son sujet : il croit en ses héros; il s'identifie avec eux; de là vient la sincérité communicative de cette page, qui tire un attrait de plus du beau paysage, des collines verdoyantes, peuplées de palmiers, et de la vue éblouissante de la Ville éternelle.

*Saint Augustin écoutant saint Ambroise* (au fond, sainte Monique à genoux, suppliant saint Ambroise de convertir son fils; à droite, saint Augustin prêchant) est la plus éloquente des scènes de San Gemignano. Outre l'animation propre à toutes les compositions de Benozzo, nous constatons un sérieux, une conviction, une émotion, qui nous gagnent insensiblement. Et que de merveilles au point de vue de la peinture, ces groupes si vivants et si harmonieux, ces costumes si pittoresques, ces attitudes si aisées, si naturelles !



Moine méditant, par Benozzo Gozzoli.
(Église Sant' Agostino à S. Gemignano).

Les *Funérailles de saint Augustin* forment une grande scène mouvementée, pleine de pathétique. La douleur y éclate en expressions et en gestes éloquents, quelque étrangère qu'une telle note puisse paraître chez Benozzo : vieillards éplorés joignant les mains; jeune homme agenouillé appuyant sa joue sur sa main, comme chez Giotto, ou, pour ne pas remonter si loin, comme chez Fra Angelico, le maître de Benozzo, etc.

Toutes les compositions n'offrent pas le même intérêt. Pas plus que ses prédécesseurs, pas plus que ses successeurs, notamment Signorelli et le Sodoma, dans les fresques de Monte Oliveto, Benozzo n'a réussi à triompher des obstacles véritablement insurmontables que l'habit monacal oppose à la peinture. La nécessité d'adopter comme un uniforme consacré, dont la coupe manque d'élégance, dont la couleur — blanc ou noir — est d'une monotonie désespérante, semble avoir paralysé l'essor de son imagination. Passe encore quand il peut mêler aux frocs des costumes laïques ou, à la rigueur, des costumes de prêtres séculiers. Mais quand il se voit condamné, comme dans le compartiment représentant *Saint Augustin chez les moines de Monte Pisano*, à ne mettre en scène que des moines, et par surcroît dans un paysage aride, avec des rochers à pic, on ne saurait lui en vouloir de son échec. Il y perd jusqu'à ce sentiment de l'ordonnance qu'il possédait à un si haut degré.

L'église Sant' Agostino renferme en outre une fresque représentant le *Martyre de saint Sébastien* et l'*Apothéose de saint Sébastien*. On admire dans cette dernière composition les exquises figures d'enfants agenouillés devant le saint :

les visages les plus frais, les plus juvéniles et en même temps les plus recueillis que l'on puisse imaginer.

Benozzo a rarement abordé la peinture de chevalet : son imagination y aurait débordé.

Au Louvre, dans la galerie des Sept Mètres, un tableau plus curieux au point de vue des idées qu'intéressant au point de vue du style nous montre la *Glorification de saint Thomas d'Aquin*. Dans le haut, le Christ, Moïse, saint Paul et les Évangélistes; au centre, saint Thomas d'Aquin, les pieds posés sur son adversaire Guillaume de Saint-Amour; aux côtés du saint, Platon, en costume du XV^e^ siècle; dans le bas, un pape, des cardinaux, des docteurs. Ce tableau provient du dôme de Pise. Vasari le déclare le meilleur et le plus fini que l'artiste ait jamais fait. Les têtes, en effet, sont traitées avec un soin tout particulier, mais Benozzo, évidemment, a éprouvé quelque gêne devant le programme qu'on lui avait imposé; la peinture dogmatique n'était pas le fait de cet esprit si prime-sautier et si amoureux de son indépendance.

En 1469, date mémorable, les Pisans confièrent à Benozzo l'achèvement des peintures de ce cimetière monumental où, cent cinquante années durant, avaient fait leurs preuves les plus habiles peintres et sculpteurs de l'Italie, les chefs des Écoles de Pise, de Florence et de Sienne. La paroi assignée à Benozzo fait face à l'entrée. Aucun artiste de la Renaissance, on est en droit de l'affirmer, n'a reçu une mission pareille, une surface toute plane, sans trouées, avec un jour excellent, et un recul plus que suffisant. Raphaël lui-même n'a pas été aussi bien partagé : dans les Stances ou dans les Loges il lui a fallu compter avec les contre-jour, le plafonnage, les ouvertures percées au milieu des surfaces à décorer, par exemple dans la *Messe de Bolsène* ou la *Délivrance de saint Pierre*. Pour comble de fortune, Benozzo fut chargé d'illustrer les récits les plus propres à exciter sa verve, ces récits de l'Ancien Testament qui semblent avoir été créés tout exprès pour son talent : l'épopée alternant avec l'idylle; nulle nécessité de transiger avec les exigences de la foi, de pleurer, de convertir : on ne lui demandait que de raconter, d'amuser, de charmer.

Les compositions de Benozzo Gozzoli forment vingt et un tableaux. Parmi elles, malheureusement, plusieurs ont à peu près disparu, et l'on est réduit à les étudier dans les gravures anciennes, notamment dans les planches gigantesques publiées de 1832 à 1838 par Lasinio.

Plusieurs compartiments contenant jusqu'à trois ou quatre scènes distinctes, je me bornerai à donner ici l'indication des sujets principaux : L'*Ivresse de Noé*. — La *Tour de Babel*. — L'*Adoration des Mages* et au-dessous l'*Annonciation*. — *Abraham et les prêtres de Baal*. — *Abraham et Loth en Égypte*. — La *Victoire d'Abraham*. — *Abraham et Agar*. — La *Destruction de Sodome*. — Le *Sacrifice d'Isaac*. — La *Vocation de Rébecca*. — La *Naissance d'Ésaü et de Jacob*. — L'*His-*

*toire de Jacob.* — L'*Histoire de Joseph.* — L'*Histoire de Moïse.* — La *Chute de Jéricho.* — *David et Goliath.* — La *Reine de Saba devant Salomon.* — Quel horizon que celui qui se déroule devant nous!

Prenons l'*Ivresse de Noé.* C'est la peinture gaie, vive, spirituelle, d'une scène de vendanges aux environs de Florence. Les femmes cueillent le raisin, le portent dans les paniers; un homme, jambes nues, foule le fruit dans une cuve. Puis une masse de groupes formant tableau : un chien qui aboie contre deux enfants assis par terre; Noé appuyant la main sur la tête d'une petite fille, tandis qu'un petit garçon se serre contre lui. Le paysage ressemble à s'y méprendre au paysage florentin, accidenté et pittoresque, avec les vignes grimpant le long des ormes; les collines peuplées d'oliviers et parfois — c'est là un manque de couleur locale — un oranger en plein air ou un palmier, hôtes du sud qui, certainement pas plus au XV^e^ siècle que de nos jours, n'auraient su résister à un hiver florentin. Au centre de la composition, Noé tenant avec tendresse un hanap rempli du précieux liquide. Puis, à gauche, l'ivresse du patriarche; Cham se moquant de lui; une femme se détournant, une autre se couvrant la figure de sa main, mais en ayant soin d'écarter les doigts pour regarder à la dérobée. C'est la fausse honteuse de Pise, la « Vergognosa di Pisa » (gravée t. I, p. 14). On retrouve dans ce trait sarcastique l'esprit des grands conteurs florentins, les Boccace, les Sacchetti.

La fantaisie, la bonne humeur, l'esprit, déployés par Benozzo dans ce cycle, le plus vaste à coup sûr qu'un artiste du XV^e^ siècle ait créé, défient toute analyse. Et tout d'abord Benozzo en a pris à son aise avec l'iconographie : loin de s'en tenir aux scènes traditionnelles, il a puisé librement dans l'immense arsenal de l'Ancien Testament. Les exploits guerriers, les fondations pacifiques, les joies de la vie pastorale, le séduisent tour à tour. Le sens profond, mystique, prophétique, des actes des patriarches l'intéresse moins; le côté humain, anecdotique, mondain, les épisodes touchants, les frais paysages, voilà de quoi l'inspirer. Parmi ses acteurs, l'un, le philosophe à la barbe blanche, au manteau bleu, disserte en déduisant ses arguments sur le bout de ses doigts, comme le fera, un demi-siècle plus tard, un des héros de Raphaël dans l'*École d'Athènes*; un autre, d'une taille gigantesque, au premier plan, semble s'écrier devant la tour de Babel : Maintenant nous pouvons braver les fureurs du ciel! (gravé t. I, p. 36-37). Il n'y a point dans toute la peinture italienne du XV^e^ siècle une page plus brillante, plus variée, plus intéressante. Nulle trace d'effort; d'un bout à l'autre de cette fresque colossale une verve intarissable.

Je ne saurais songer à décrire ici en détail les vingt et une fresques du Campo Santo : elles forment tout un monde. Prises en bloc, elles peuvent se classer en deux groupes : celles qui ont un encadrement architectural, celles qui ont un fond de paysage; les premières soutenues par les grandes lignes des édifices et en général excellentes comme ordonnance; les autres, plus fractionnées, avec des épisodes nombreux, mais sans scènes d'ensemble. Je ne quitterai

pas le chapitre de l'ordonnance sans dire que la règle de l'unité d'action est constamment bravée par Benozzo et qu'il a par là jeté dans ses compositions un élément de trouble et de désordre. La même traction de compartiment nous montre, par exemple, David lançant la pierre contre Goliath, David décapitant Goliath, et David présentant à Saül la tête du géant. Or, non seulement ces trois scènes distinctes ne sont pas séparées les unes des autres, mais elles ne



Noé faisant la Vendange. Fresque de Benozzo Gozzoli. (Campo Santo de Pise.)

sont pas juxtaposées : elles s'enchevêtrent de telle façon que l'une se trouve, non à côté, mais derrière l'autre.

Benozzo Gozzoli n'est pas magicien à demi. Il ne lui suffit pas d'évoquer les assemblées les plus brillantes, les figures les plus sympathiques : il faut que la magnificence du décor réponde à la noblesse des acteurs, à la richesse des costumes. Aucun maître de la Renaissance ne s'est entendu comme lui à accumuler au fond de ses compositions les édifices les plus somptueux, à réaliser l'illusion d'une civilisation étourdissante de luxe. Les villes que de sa baguette magique il improvise au Campo Santo de Pise ou dans l'église Sant' Agostino à San Gemignano, sont un résumé des magnificences de Constantinople, de

Rome, de Jérusalem et de Babylone. Quelle inépuisable fécondité dans ces minarets, ces obélisques, ces colonnes triomphales, ces palais-forteresses et ces temples-églises où les créneaux et les mâchicoulis s'échafaudent sur les colonnades et les coupoles!

La biographie de Benozzo est pauvre en traits saillants; laborieux, bon pere



L'Ivresse de Noé. Fresque de Benozzo Gozzoli. (Campo Santo de Pise.)

de famille (il laissa sept enfants), sa vie tient tout entière dans son œuvre. Il mourut à Pise, en 1498, près de ce Campo Santo qui lui doit sa plus belle parure. Longtemps auparavant il avait obtenu de la reconnaissance des Pisans, dans le sanctuaire illustré de sa main, le coin de terre qui devait lui servir de sépulture.

Benozzo Gozzoli n'a guère formé d'élèves directs. Aussi bien, qu'eût-il pu leur enseigner! Aucun principe, aucune théorie ne présidait à ses brillantes évocations historiques. Soyez poète comme moi, c'est tout ce qu'il eût été en état de leur dire. Ce n'était point assez pour constituer une école. Son séjour en

Ombrie a néanmoins exercé une action considérable sur Niccolò da Foligno, Melanzio, Buonfigli et Fiorenzo di Lorenzo, comme on le verra plus loin. Mais si, à cet égard, il n'égale pas en importance les Masaccio, les Fra Filippo Lippi, les Ghirlandajo, comme son œuvre pris en lui-même est plus varié et plus séduisant!

La postérité ne saurait refuser son admiration, sa gratitude, à l'enchanteur qui lui a légué et de si vivantes images de la société de son temps et tant de figures ravissantes, exquises, faites pour charmer à jamais les amis du beau.

Improvisateur brillant, poète d'une fraîcheur exquise, Benozzo avait trop négligé le culte de la forme; son coloris pèche souvent par la crudité et ses types par leurs contours trop tranchants. C'est à remédier à ces défauts que s'appliquèrent trois des peintres les plus éminents dont Florence puisse s'enorgueillir : Botticelli, Ghirlandajo et Filippino Lippi. Quoique contemporains de Benozzo (qui, je le rappelle, vécut jusqu'en 1498), ils représentent une nouvelle évolution de la peinture florentine. Par leurs efforts, les types acquirent une finesse et une distinction plus grandes, le coloris plus de morbidesse, l'ordonnance enfin plus de tenue ou de puissance.

Le premier en date de ces maîtres, Sandro (Alessandro) Filipepi[1], naquit à Florence en 1447. Il avait pour père un tanneur du nom de Mariano; le surnom de Botticelli lui serait venu, d'après Vasari, de l'orfèvre chez lequel on le mit en apprentissage; mais on a découvert dans les derniers temps que son frère aîné portait le même surnom, ce qui infirme l'assertion du biographe. Ce frère était courtier; un second frère, Antonio, apprit l'orfèvrerie, comme Sandro.

Malgré sa facilité à apprendre, peut-être aussi en raison de cette facilité, l'enfant montra une grande instabilité d'humeur, qui n'embarrassa pas médiocrement ses maîtres. On avait beaucoup de peine, d'après Vasari, à l'assujettir à la lecture, à l'écriture et au calcul. Hâtons-nous d'ajouter qu'il s'efforça sur le tard de racheter ce péché de jeunesse. Il se fit l'interprète de Dante, de Pétrarque et de Boccace, et poussa le goût de l'érudition jusqu'à employer le grec pour les inscriptions de ses tableaux.

Botticelli put recevoir encore les leçons du plus habile des peintres florentins de l'époque, Fra Filippo Lippi († 1469), service qu'il reconnut plus tard en servant à son tour de maître à Filippino, le fils du « Frate ». On a supposé que, privé des conseils de Filippo à partir de 1466, époque à laquelle celui-ci s'établit à Spolète, il acheva de se perfectionner chez Antonio Pollajuolo; du moins l'influence de ce dernier perce plus d'une fois dans ses peintures. Il s'inspira en outre d'Andrea del Castagno, non seulement dans sa *Calomnie d'Apelles*,

1. Bibl. : Lippmann, *Die Zeichnungen des Sandro Botticelli zur göttlichen Komœdie*. Berlin, 1885 et suiv. — Ch. Ephrussi : *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, t. I, p. 404; t. II, p. 43. — J.-A. Crowe : *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. II, p. 177, 466. — A. Pératé : *la Grande Encyclopédie*.

où il lui emprunta une de ses figures de héros (t. I, p. 624), mais encore dans son *Saint Augustin*, dans l'église d'Ognissanti.

De son passage par l'atelier de Fra Filippo, Botticelli garda toute sa vie le goût de certaines formules plus ou moins tourmentées. Il aimait les physionomies tour à tour mièvres ou hardiment déchiquetées. Ses femmes, avec leur apparence chétive et leur sourire attristé, ressemblent à la fleur la pensée. Insuffisamment équilibrées, elles se tiennent d'ordinaire sur la pointe des pieds et il semble qu'un souffle doive les renverser. L'imitation des types de Fra Filippo se reconnaît entre autres dans une des figures du *Printemps* (gravée ci-après) : même front bombé, même occiput aplati, même mâchoire écrasée. Les hommes, avec leurs pommettes un peu saillantes, leurs lèvres retroussées, leurs hanches cambrées, encore accentuées par une ceinture, ont au contraire un faux air de crânerie.



Portrait de Botticelli.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Dessinateur plus encore que peintre, Botticelli aimait trop à faire sentir son coup de crayon; de là cet aspect voulu, arrangé, apprêté, qui caractérise ses physionomies et qui leur enlève trop souvent l'impression de la vie. Dans l'Enfant Jésus, il abuse des joues flasques et ballottantes, à la Lorenzo di Credi; au lieu de les soutenir, il les laisse retomber sur les mâchoires. Dans le dessin des mains, il prête également à la critique : rien de moins élégant, de moins féminin, que ces doigts noueux, ces ongles carrés.

Les modèles antiques, encore peu connus des peintres florentins, étaient loin de contrarier le goût du débutant pour la complication, pour les draperies chiffonnées, les formes grêles ou capricieuses, et ce je ne sais quoi d'inquiet, d'agité et de morbide, qui faisait le fond de son tempérament. Pendant longtemps, même en interprétant des sujets de la mythologie ou de l'histoire romaine, il les travestit naïvement à la façon des Primitifs. Plus tard, il s'astreignit à copier quelques monuments de l'architecture, de la sculpture ou de la glyptique : l'arc de Constantin, dans une des fresques de la chapelle Sixtine, les *Dioscures* du Quirinal, dans l'*Adoration des Mages*, à la Galerie nationale de Londres, la fameuse gemme des Médicis, *Apollon et Marsyas*, dans le portrait de *Jeune Femme* du Musée de Francfort. Quant à la *Vénus de Médicis*, il me semble douteux qu'il l'ait utilisée pour sa *Naissance de Vénus*, comme on a essayé de le démontrer dans ces derniers temps : les différences entre la statue et la peinture sont trop considérables. Peut-être, s'il était établi que certains tableaux du maître appartiennent à sa dernière manière, découvrirait-on que les formes si amples et si harmonieuses de ses *Génies* dans les *Vénus* du Louvre et de la National Gallery, ainsi que de l'*Enfant Jésus* dans le tableau du Louvre (n° 184), tiennent à l'action des modèles antiques. J'ajou-

terai que les compositions architecturales attiraient peu Botticelli. Saut dans la *Calomnie d'Apelles* et dans les fresques de la chapelle Sixtine, il leur préféra le paysage; sa fantaisie pouvait s'y donner plus librement carrière.

Incomplète sur certains points, l'éducation de Botticelli fut très forte sur d'autres. Il acquit une habileté consommée dans la perspective linéaire. Passionné pour les fleurs et les plantes, il apprit également, grâce à la pratique de l'orfèvrerie, à les reproduire avec une rare sûreté.

De ces éléments si variés, Botticelli se fit une manière incorrecte, si l'on veut, mais prime-sautière, séduisante et, disons le mot, exquise au premier chef.

On considère comme un de ses premiers ouvrages la « Fortitudo » (le Courage, non la Force, comme on l'imprime d'ordinaire), peinte à fresque à côté des *Vertus* des Pollajuolo, dans le palais de la « Mercanzïa » et visiblement inspirée d'eux (aujourd'hui au Musée des Offices).

Le *Saint Augustin* destiné à faire pendant, dans l'église d'Ognissanti, au *Saint Jérôme* de Ghirlandajo, date également de cette période, de même que le *Couronnement de la Vierge*, peint pour l'église San Marco et transporté depuis à l'Académie des beaux-arts de Florence.

A cette première période appartient en outre, d'après MM. Crowe et Cavalcaselle, une série de tableaux circulaires, et notamment les *Madones* du Musée des Offices et du Musée du Louvre. Le peintre s'y est inspiré des modèles de Donatello, de Desiderio da Settignano et d'Antonio Rossellino.

Rien de plus gracieux que la *Madone* du Musée des Offices (gravée p. 74) : Deux anges posent une couronne sur la tête de la Vierge. Celle-ci, l'Enfant divin assis sur ses genoux, trempe sa plume dans un encrier pour tracer, sur le livre que lui tendent deux autres anges présentés par un troisième, les premiers mots du cantique « Magnificat anima mea Dominum ». L'Enfant, une grenade ouverte dans une main, l'autre main posée sur le livre, regarde le ciel. Dans les airs, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Si dans le modelé du corps, dans les mains entre autres, on constate encore des duretés, des lourdeurs, les têtes, aux cheveux blonds ou légèrement châtains, aux regards modestement baissés ou levés avec extase, séduisent par le mélange de morbidesse et de distinction; elles offrent, dans toute sa pureté, cette grâce florentine qu'aucune École n'a réussi à égaler. Dans la gamme, le jaune domine : outre les chairs quelque peu jaunâtres, nous avons les cheveux blonds, les draperies des anges d'un ton jaune d'or, et différents ornements dorés.

Cette page a un indicible caractère de grandeur et de solennité, que l'on ne s'attendait pas à trouver chez un artiste spirituel et gracieux plutôt que profond. On croit entendre le chant grave et puissant de l'orgue, entremêlé de chœurs d'anges. Le mot « Magnificat », tracé sur le volume que tient la Vierge, en précise la signification.

D'autres *Madones*, particulièrement belles et touchantes, et d'un fini admirable, sont celles de la galerie Corsini à Florence et du Musée Poldi-Pezzoli à Milan, cette dernière aussi délicieuse comme composition que comme coloris.

L'*Adoration des Mages*, commandée par les Médicis pour l'église Santa Maria Novella, semble avoir également pris naissance à cette époque. Elle a pour principal attrait les portraits des Médicis. Le roi qui baise le pied de l'Enfant est le portrait le plus fidèle et le plus vivant que l'on puisse trouver du vieux Cosme. Julien de Médicis, père du pape Clément VII, se reconnaît sous les traits du second roi, qui offre dévotement ses présents. Le troisième roi, qui adore à genoux le Messie, est Jean, fils de Cosme. « On ne saurait décrire, déclare Vasari, la beauté des têtes et la variété des attitudes : l'artiste a représenté des personnages de face, de profil, de trois quarts, inclinés. De plus, par un artifice singulier, il a imprimé un cachet si particulier à chacun des courtisans, que l'on reconnaît facilement à la cour duquel des trois rois il est attaché. En un mot, cette peinture est si admirable de coloris, de dessin et de composition, qu'elle est un sujet d'étonnement pour les artistes de nos jours. » Ajoutons que la scène se passe sous une masure en ruine, dans le genre de celles qu'affectionnaient les maîtres flamands et allemands, notamment Dürer. Peut-être est-on en droit de reprocher aux groupes d'être un peu trop touffus.



Groupe de Génies (fragment), par Botticelli.
(National Gallery.)

Les relations de Botticelli avec le chroniqueur et poète Matteo Palmieri († 1475), l'auteur de la *Città di Vita*, donnèrent naissance à l'étrange tableau, l'*Assomption de la Vierge*, peint, l'année même de la mort de Palmieri, pour l'église San Pietro Maggiore de Florence, et entré de nos jours, de la galerie Hamilton, dans la National Gallery. Botticelli, toujours à l'affût des singularités, y illustra une hérésie de Palmieri, renouvelée d'Origène, et qui attribuait aux anges restés neutres entre Dieu et Lucifer la faculté de se réhabiliter

après être devenus des créatures humaines; il introduisit dans son tableau les zones des cieux, les patriarches, les prophètes, les apôtres, les évangélistes, les martyrs, les confesseurs, les docteurs, les vierges, les hiérarchies, les portraits de Matteo et de sa femme agenouillés. L''envie, ne sachant par où attaquer cette importante composition (aujourd'hui fort endommagée), ne trouva rien de mieux que d'accuser Palmieri et Botticelli d'y avoir prêché l'hérésie : tel est du moins le récit de Vasari. Par une mesure rare à cette époque de tolérance, le tableau fut voilé et l'autel frapppé d'interdit (p. 60).

En 1478, Botticelli fut chargé de peindre, sur la façade du Palais public, les portraits des conspirateurs qui avaient pris part à l'attentat contre Julien et Laurent de Médicis.

Cette commande prouve quels liens unissaient dès lors l'artiste aux Médicis. Nul doute qu'il ne faille attribuer à leurs conseils les choix, de plus en plus nombreux, de sujets antiques. Botticelli peignit pour leur villa de Castello l'allégorie du *Printemps* (« Venere et le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera »; à l'Académie des beaux-arts de Florence) et la *Naissance de Vénus* (au Musée des Offices).

Vénus Anadyomène, n'ayant pour parure que sa longue chevelure blonde flottante, est debout, dans une attitude assez embarrassée, sur un coquillage gigantesque qui la porte vers l'île de Chypre. Sur le rivage, une nymphe, vêtue d'une robe blanche parsemée de fleurs, tend le vêtement destiné à recouvrir la déesse. Le zéphyr et son compagnon s'approchent en volant pour envelopper de leur haleine embaumée la « volupté des dieux et des hommes » et l'inondent d'une pluie de roses. La composition charme par son ton clair, printanier, par son souffle poétique. Assurément elle laisse à désirer : les attitudes manquent de fermeté, les contours de pureté, les chairs de souplesse : quelque vingt ans plus tard, les habiles décorateurs de Rome ou de Venise auraient prodigué les génies, fait intervenir les nuages, entr'ouvert l'Olympe, en un mot composé et arrangé ce tableau à la façon du *Triomphe de Galatée* de Raphaël. Mais auraient-ils retrouvé la même fraîcheur d'impressions?

Dans le *Printemps*, la composition est plus touffue. Elle forme une sorte de cortège se dirigeant vers la gauche. Un jeune homme abat avec son épée les fruits d'un arbre; près de lui dansent trois jeunes femmes aux vêtements transparents (les Trois Grâces?); une quatrième, près de laquelle voltige Cupidon, se tient debout vers le milieu de la scène; plus loin, un génie qui vole et une femme qui tient un arc et dont la bouche laisse échapper des roses qui se répandent sur les vêtements d'une nymphe placée près d'elle. Ces figures se distinguent par une grâce et une fraîcheur indicibles : ce sont véritablement des dryades vivant dans l'atmosphère embaumée des forêts, dans le voisinage des sources, dans l'intimité des fleurs et des plantes, de ces fleurs et de ces plantes que l'artiste a rendues avec un amour infini. Sans offrir une beauté régulière, leurs traits séduisent, tantôt par je ne sais quoi de mutin, tantôt par l'expres-



LA NAISSANCE DE VÉNUS, PAR BOTTICELLI. (MUSÉE DES OFFICES.)

sion de la rêverie. On ne saurait imaginer de plus exquises hôtesses pour les dessous de bois.

Botticelli peignit en outre pour les Médicis une *Minerve* entourée de troncs d'arbre enflammés (« una Pallade, su una impresa di bronconi che buttavano fuoco »), que ses biographes déclarent perdue, mais dont je n'hésite pas à reconnaître la copie dans la belle tapisserie de M. de Baudreuil reproduite en tête de mon précédent volume[1].



Figure allégorique (tirée du Printemps), par Botticelli.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

Mis en goût par le succès de ces compositions pseudo-classiques, où l'antiquité ne servait que de prétexte, Botticelli peignit une longue série de divinités ou de héros : des *Vénus* et des *Amours*, une *Galatée*, un *Bacchus*, portant à la bouche un petit tonneau, l'*Automne* ou l'*Abondance* (galerie de Mgr le duc d'Aumale; une esquisse pour ce tableau fait partie de la collection Malcolm), le *Triomphe remporté sur Jugurtha* (galerie Adorno à Gênes), le *Triomphe de la Chasteté* (Musée de Turin). Il peignit en outre une infinité de *Femmes nues* (naturellement antérieures à sa conversion aux doctrines de Savonarole). D'autres de ses compositions mythologiques ou allégoriques sont connues par les gravures de Baccio Baldini : telles sont les *Planètes*, *Thésée et Ariadne*, etc.[2].

Dans le plus important de ses tableaux allégoriques, la *Calomnie d'Apelles*, d'après Lucien (t. I, p. 242), peinte pour son ami Antonio Segni, aujourd'hui au Musée des Offices, Botticelli, d'ordinaire peu sensible aux avantages de l'encadrement architectural, a donné pour fond à la composition des arcades ouvertes, dont les niches sont ornées de statues, et la frise de bas-reliefs. Un

1. L'inventaire de Laurent le Magnifique mentionne un « panno » de Botticelli, « entrovi una figura di Pa[llade]... ». Voy. mes *Collections des Médicis*, p. 86.

2. Voyez, sur ces compositions, *les Précurseurs de la Renaissance*, p. 202-204.

trône d'une structure savante, avec une famille de centaures sculptée sur le soubassement, complète cette mise en scène. Quoique les figures soient des plus anguleuses et les draperies des plus tourmentées, l'artiste, qui a attaqué de front le problème, a réussi à introduire un certain mouvement, je dirai même un certain rythme, dans la composition. A gauche, le juge assiégé par des femmes qui le coiffent d'une paire d'oreilles d'âne; vers le milieu, l'innocent qu'une bande féroce traîne par les cheveux; plus loin, s'avançant à pas lents, une vieille femme, le Repentir; à l'extrême gauche, enfin, la Vérité toute nue levant les bras pour protester. Cette dernière figure est, pour toute la partie inférieure du corps, la copie à peu près textuelle de la *Vénus* du Musée des Offices et de la *Vénus* du Musée de Berlin : même gaucherie dans les genoux qui se touchent, tandis que les talons sont écartés; même mollesse dans ce bras gauche qui couvre le sein, ici avec une écharpe qui vient on ne sait d'où, là avec l'extrémité de la chevelure.



Figure allégorique (tirée du Printemps), par Botticelli.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

Pendant cette période, qui est incontestablement la plus féconde et la plus brillante d'une carrière relativement longue, Botticelli commença, pour Pier Francesco de Médicis, l'illustration de la *Divine Comédie*[1]. Une partie des dessins était terminée en 1481, puisqu'elle parut à ce moment, reproduite en gravure par Baccio Baldini, dans l'édition de Dante donnée par Cristoforo Landino. Baldini, qui se consacra plus particulièrement à la reproduction des dessins de Botticelli, ne s'y piqua pas d'une exactitude rigoureuse : limité qu'il était par le format, il n'hésita pas, dans une des planches, à réduire, de quarante et un à douze, le nombre des personnages de la scène, et, dans les autres, à sacrifier les

1. Aux illustrateurs de la *Divine Comédie* que nous avons énumérés ci-dessus (t. I, p. 278, et t. II, p. 65) il faut ajouter un certain Raggio, qui sculpta l'*Enfer* en relief sur une conque. (Vasari, édit. Milanesi, t. III, p. 463.)

accessoires et les fonds. Mais les dessins publiés à ce moment ne formaient qu'une partie d'un ensemble beaucoup plus considérable : sur peut-être cent dessins ou plus que comprenait le commentaire de Botticelli, l'édition de 1481 n'en reproduisit qu'une vingtaine, tous consacrés à l'*Enfer*, c'est-à-dire au début du poème.

Il n'est pas impossible que Botticelli, après avoir mis à la disposition de Landino et de Baldini ses illustrations de l'*Enfer*, ait continué à loisir, pendant les années suivantes, l'illustration du *Purgatoire* et du *Paradis*.

Ce qui subsiste des dessins originaux est aujourd'hui réparti entre le Musée de Berlin, qui en a acquis 84, en 1882, de la collection Hamilton, et la Bibliothèque du Vatican, qui en possède 8. Voici, d'après M. Ephrussi, la disposition des compositions, qui sont tracées sur de grandes feuilles de parchemin : « Le recto est occupé par un chant du poème, réparti en quatre colonnes de belle et nette écriture à l'antique, se succédant dans la largeur de la page; le verso est réservé aux dessins, qui, en général, remplissent la page entière, chaque dessin se trouvant placé en regard du texte dont il est l'illustration et correspondant tantôt au chant entier, tantôt à un ou à plusieurs passages du chant. Le trait est d'une pointe d'un métal souple, qui semble un mélange de plomb et d'argent, et repassé à la plume plus ou moins fortement; les contours sont d'ordinaire légers, avec des indications de modelés çà et là, et toujours très soigneusement traités; l'exécution est plus ou moins poussée; mais, là même où elle a été le plus finie, certaines parties ne sont que dessinées à la pointe de métal, sans être reprises à la plume. »

Il faut avoir le courage de proclamer la vérité, même en face d'un Botticelli : ses illustrations sont monotones, fatigantes. Quel malheur qu'il n'en reste pas une douzaine seulement! Nous pourrions conserver nos illusions. Mais, devant ces quatre-vingt-douze dessins à pleine page, nous sommes forcés de reconnaître que si l'artiste n'a pas manqué une fois à la fidélité de l'interprétation, l'inspiration, par contre, lui a trop souvent fait défaut. Et tout d'abord, quand on s'appelle Botticelli, je veux dire quand on est le peintre de la grâce morbide, des élégances cherchées, on ne s'attaque pas à un géant tel que Dante. Signorelli, Michel-Ange, pour l'*Enfer* et le *Purgatoire*, Raphaël pour le *Paradis*, voilà des maîtres de taille à se mesurer avec « il sommo poeta »; mais Botticelli, en entreprenant une telle tâche, présumait véritablement trop de ses forces.

Tempérament essentiellement subjectif et lyrique, Botticelli n'avait ni l'impassibilité ni la force de caractéristique nécessaires pour aborder avec succès le portrait. Ceux dont on lui fait honneur, *Simonetta Januensis Vespuccia*, dans la galerie de Chantilly, la *Jeune Fille* du Musée de Francfort-sur-le-Mein (gravée p. 8) à la silhouette pure et fine comme un camée antique, la *Simonetta* du palais Pitti, le *Julien de Médicis* et la *Simonetta* du Musée de Berlin offrent entre eux d'extrêmes dissemblances. Nulle analogie dans les traits des différentes Simo-



La Calomnie d'Apelles, par Botticelli. (Musée des Offices.)

netta; à Berlin, elle se montre avec une figure de louve, hardie et impudique; à Chantilly, elle a un long cou de cygne et les traits langoureux.

Vers 1482, le pape Sixte IV invita Botticelli à concourir, avec ses compatriotes Ghirlandajo, Cosimo Rosselli et Fra Diamante, et avec les représentants de l'École ombrienne, à la décoration de la chapelle Sixtine.

Quelques mots, avant d'aller plus loin, sur la configuration de ce sanctuaire, sur lequel nous aurons si souvent à revenir.

Au point de vue de l'architecture, rien de plus simple que la chapelle fondée par Sixte IV : la peinture devait évidemment en faire seule tous les frais. Elle se compose d'une nef unique, toute nue, percée de petites fenêtres. Les deux parois principales furent ornées sous Sixte IV des fresques décrites ci-après : A gauche : I. Le *Voyage de Moïse et de Séphora*, par le Pérugin et Pinturicchio. II. *Épisodes de l'Histoire de Moïse en Égypte*, par Botticelli. III. Le *Passage de la mer Rouge*, par Cosimo Rosselli. IV. L'*Adoration du Veau d'or*, par le même. V. Le *Châtiment de Coré, Dathan et Abiron*, par Botticelli. VI. *Moïse recevant les tables de la Loi*, par Signorelli. A droite : I. Le *Baptême du Christ*, par le Pérugin et Pinturicchio. II. La *Tentation du Christ*, par Botticelli. III. La *Vocation de saint Pierre et de saint André*, par Ghirlandajo. IV. Le *Sermon sur la montagne*, par Rosselli. V. La *Remise des clefs à saint Pierre*, par le Pérugin. VI. La *Sainte Cène* par Rosselli. Entre les fenêtres, vingt-quatre figures de *Papes* attribuées à Botticelli. La paroi du fond s'enrichit de trois fresques du Pérugin (détruites sous Paul III pour faire place au *Jugement dernier* de Michel-Ange) : *Moïse sauvé des eaux*, l'*Adoration des Mages* et le *Couronnement de la Vierge*. La voûte de son côté reçut, sous Jules II, les immortelles fresques de Michel-Ange. Sur la partie inférieure des parois enfin prirent place, sous Léon X, les tapisseries de Raphaël.

Le vaste ensemble des fresques exécutées sous Sixte IV semble avoir pris naissance dans un délai relativement court, entre les années 1481 et 1483.

La première en date des fresques de Botticelli, les *Épisodes de l'Histoire de Moïse* (*Moïse tuant l'Égyptien*, *Moïse abreuvant les troupeaux de Jéthro*, le *Buisson ardent*, etc.), pèche, comme toutes les autres compositions de la même série, par la multiplicité des motifs. Sixte IV et ses conseillers ignoraient évidemment la règle de l'unité de temps, de lieu et d'action : de là un manque complet de pondération.

Néanmoins, dans la scène où Moïse abreuve le troupeau de Jéthro, le peintre florentin a créé une idylle exquise, digne de Benozzo Gozzoli. La grâce un peu embarassée des jeunes filles debout près de la fontaine (dans l'attitude si gauche propre à Botticelli), l'empressement du jeune Moïse à verser de l'eau aux béliers altérés, le bouquet d'orangers sous lequel se passe la scène, autant de motifs faits pour charmer.

La *Punition de Coré, Dathan et Abiron* pèche par l'éparpillement des figures,

par des gestes ultra-dramatiques, des raccourcis trop osés. Ces sujets n'étaient nullement dans les cordes de l'artiste. La reproduction de l'arc de Constantin et de divers autres monuments antiques témoigne des études archéologiques qu'il entreprit à ce moment.

La *Tentation du Christ* contient de charmants détails, par exemple la jeune femme portant un fagot, l'enfant qui sautille à côté d'elle chargé de raisin (ce dernier motif se retrouve dans l'*Abondance*, du Musée de Chantilly). Mais la scène principale, subdivisée en trois, se trouve reléguée à l'arrière-plan.

Spirituelles, brillantes, attachantes, les fresques de Botticelli le sont au suprême degré ; mais le souffle épique leur fait défaut, de même que la profondeur du sentiment religieux : de là vient qu'elles n'ont ni le sérieux de celles de Ghirlandajo et de Signorelli, ni la calme sérénité de celles du Pérugin.



Les Envieux dans le Purgatoire.
Fac-similé d'un dessin de Botticelli.
(Musée de Berlin.)

Au mois d'octobre 1482, l'artiste était de retour à Florence, où il fut chargé avec Ghirlandajo de peindre une des salles du Palais Vieux.

En 1486, selon toute vraisemblance, Botticelli décora pour Lorenzo Tornabuoni, à l'occasion de son mariage avec Giovanna degli Albizzi, une villa située entre Florence et Fiesole, connue depuis sous le nom de villa Lemmi. Mis au jour en 1873, ce qui reste de ces fresques a été acquis en 1881 par le Musée du Louvre. Le premier fragment, dans lequel on croit reconnaître une sorte d'allégorie — Giovanna Tornabuoni recevant les Trois Grâces (en réalité, les jeunes femmes qui s'avancent au-devant d'elle sont au nombre de quatre) — est absolument digne de son pinceau, par sa facture serrée, sa distinction et son charme, par l'heureux mélange de personnages réels et de personnages allégoriques. Le second fragment, plus faible, *Lorenzo Tornabuoni reçu par les sept Arts libéraux* (personnifiés par sept femmes), trahit la main d'un élève[1]. L'année suivante, le mariage de Pier Francesco Sini et de Lucrezia Pucci fournit à notre artiste l'occasion d'illustrer, en quatre tableaux, une des Nouvelles de Boccace, l'*Histoire de Nottagio degli Onesti* (collection Barker à Londres).

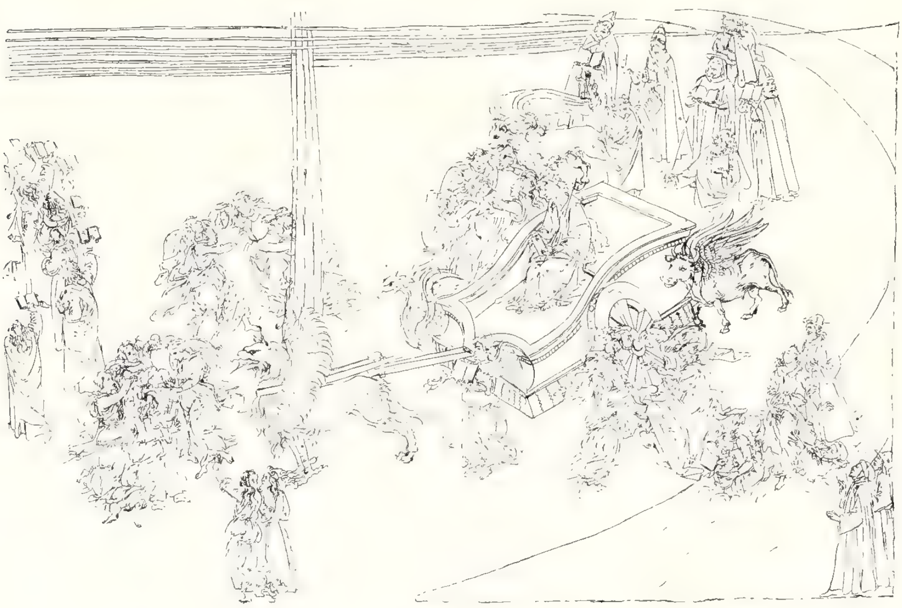
Cependant les commandes pour les monuments publics se faisaient de plus en plus rares. La dernière que nous ayons à enregistrer date de 1491 : à ce moment Botticelli fut chargé de décorer à l'aide de mosaïques, en collaboration

1. Ch. Ephrussi : *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, t. I, p. 475-483.

avec Domenico et David Ghirlandajo, la chapelle San Zanobi, au dôme de Florence. Mais la mort de Laurent le Magnifique fit suspendre ce travail.

Il était tout naturel, étant données la mobilité de son imagination et la subtilité de son goût, que Botticelli se sentît attiré vers les tableaux de chevalet plus que vers les fresques monumentales. Il n'était pas homme à mûrir, de longues années durant, quelque haute conception philosophique ou quelque drame sublime. Vif et brillant, il voulait voir sur-le-champ le résultat de ses efforts.

Malgré son goût pour les facéties, Botticelli avait de tout temps ressenti



Béatrix apparaissant à Dante dans le Purgatoire.
Fac-similé d'un dessin de Botticelli. (Musée de Berlin.)

une tendance au mysticisme : ses peintures religieuses et ses illustrations de la *Divine Comédie* le prouvent surabondamment. L'âge et les épreuves venant, ces germes ne tardèrent pas à se développer. Frappé des prédications de Savonarole, l'auteur de tant de charges célèbres se rangea parmi les plus fervents disciples du réformateur.

La *Sainte Famille* de la National Gallery, peinte en 1500, ainsi après le supplice de Savonarole, porte en grec cette curieuse inscription, si caractéristique pour l'état d'esprit de l'ancien peintre de Vénus et des Grâces : « Ce tableau a été peint à la fin de l'année 1500, pendant les troubles de l'Italie, par moi, à la moitié du temps après le temps où s'accomplissait le onzième chapitre de Saint Jean l'Évangéliste et la seconde douleur de l'Apocalypse, et quand Satan fut lâché sur la terre pendant trois ans et demi. Par la suite le démon sera enchaîné, et nous le verrons foulé aux pieds comme dans ce tableau. »

A partir de 1500, Botticelli semble avoir usé et abusé du concours de ses élèves, tout comme le faisait à la même époque le Pérugin.

Vasari revient à plusieurs reprises sur l'imprévoyance de son héros : tantôt il



Portrait connu sous le nom de la « Belle Simonetta », attribué à Botticelli.
(Musée de Berlin.)

nous le montre gaspillant les riches honoraires qu'il avait reçus du pape Sixte IV pour les fresques de la chapelle Sixtine, tantôt abandonnant la peinture pour suivre les prédications de Savonarole et faisant le pleureur, tantôt enfin réduit à la misère sur ses vieux jours, infirme et condamné à marcher avec des béquilles.

Botticelli mourut le 17 mai 1510, âgé, non de soixante-dix-huit ans, comme le rapporte Vasari, mais de soixante-trois.

De nos jours, Botticelli est devenu le type par excellence du Primitif, du Préraphaélite : telle de ses créations a suscité chez nos voisins les Anglais toute une nuée d'imitateurs. Il est facile d'analyser les éléments de ce succès : ce qui frappe chez le peintre florentin, ce n'est point tant le charme de ces figures souffreteuses, de ces Madones au nez atrophié, aux lèvres mièvres, au teint transparent : c'est l'incorrection même de leurs traits, je veux dire, leur contraste avec l'ampleur, la pureté, la noblesse classiques. En un mot, nous nous plaisons à retrouver chez lui le reflet de ce qu'il y a de maladif en nous-même; notre curiosité, blasée par les Vierges idéales de Raphaël, aime à découvrir du piquant dans ces physionomies anémiques. Le mélange de la naïveté et du sentimentalisme — par exemple la tendresse de l'Enfant Jésus pour sa mère, dans les tableaux du Musée du Louvre et du palais Pitti, — le mélange de l'inexpérience et de la distinction, du laisser aller et du raffinement, n'auraient cependant pas suffi pour subjuguer ainsi notre génération, si un parfum de jeunesse et de candeur ne se dégageait de ces figures enchanteresses — Madones, Vénus, Nymphes, comme l'on voudra les appeler — et n'identifiait Sandro Botticelli avec ce *Printemps* qu'il a célébré avec tant d'enthousiasme.

A l'agitation de Botticelli, à sa délicatesse qui dégénérait trop facilement en mièvrerie, l'École florentine peut opposer le sérieux et la fermeté de Ghirlandajo : talent aussi viril et robuste que celui de son émule était tendre et efféminé. L'un remplaçait l'imagination par l'excès de sentiment, l'autre alliait à une volonté claire une inspiration soutenue; l'un, se survivant en quelque sorte, répéta indéfiniment les mêmes formules; l'autre, après avoir marché de progrès en progrès, disparut à la fleur de l'âge sans avoir donné sa mesure.

Domenico Ghirlandajo naquit en 1449, deux années après Botticelli. Son père, Tommaso Corradi Bigordi, surnommé Ghirlandajo, était courtier (« sensale »), et non orfèvre comme le rapporte Vasari. Il est constant néanmoins que le jeune Domenico débuta par l'apprentissage de l'orfèvrerie, ainsi que son frère Ambrogio, mais il ne tarda pas à abandonner cette profession pour se livrer à la peinture; deux autres frères, David et Benedetto, suivirent son exemple.

Baldovinetti, tel aurait été, d'après Vasari, le premier maître de Ghirlandajo en peinture. C'est de lui qu'il aurait tenu son goût pour la mosaïque, qu'il appelait « la vera pittura per l'eternità ».

Ghirlandajo semble avoir été d'une grande précocité. On considère comme une de ses premières productions une fresque de l'église Sant' Andrea à Brozzi, près de Florence : une *Vierge* assise dans une sorte de niche entre deux saints, l'un armé d'une épée, l'autre portant un carquois; sur les genoux de Marie se

tient l'Enfant divin, privé de tout vêtement. La composition est des plus simples; mais quelle tranquillité, quelle harmonie, quelle fierté dans ces figures! Le *Baptême du Christ*, peint au-dessus, reproduit dans ses lignes générales le tableau de Verrocchio, décrit ci-après.

A quelque distance de là, et selon toute vraisemblance avant 1475, non en 1487, comme on l'a cru, prirent naissance les fresques de l'*Histoire de santa Fina*, à la collégiale de San Gemignano[1]. Les compositions, d'une invention facile, pèchent par la dureté et la sécheresse des types et du coloris; les femmes appartiennent à un type maigre, ascétique, sans poésie, aux traits pauvres, à la peau parcheminée. Dans les *Funérailles de santa Fina* s'affirme déjà le parti pris de groupement qui distingue Ghirlandajo. Les spectateurs, plus ou moins habilement juxtaposés, regardent devant eux avec une sorte d'indifférence.



Portrait de Ghirlandajo.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

En 1475, Ghirlandajo se trouvait à Rome, occupé avec son frère David à la décoration de la Bibliothèque du Vatican. Un fragment de ses peintures a été retrouvé récemment par M. Schmarsow : il représente les *Docteurs de l'Église*[2].

Dès ce premier séjour, Ghirlandajo entreprit des recherches approfondies sur les antiquités romaines. Si chez Botticelli, soit dit sans vouloir offenser cet artiste de race, l'imitation des modèles antiques avait trop souvent dégénéré en travestissement, chez Ghirlandajo l'interprétation devient enfin satisfaisante, sinon encore parfaite. Certains des bas-reliefs qu'il introduisit plus tard dans ses fresques de « Santa Maria Novella » (par exemple, les Enfants musiciens, dans la *Naissance de la Vierge*), offrent déjà toute l'ampleur désirable. Il en est de même des édifices et des ornements d'architecture (voy. p. 132).

Mentionnons dès à présent, pour n'avoir plus besoin de revenir à Rome, un ouvrage important qui n'a pris naissance que quelques années plus tard (avant 1484) : la fresque de la chapelle Sixtine : la *Vocation des apôtres saint Pierre et saint André*. C'est une composition grave, ample, recueillie, d'une extrême netteté, quoique l'auteur, comme tous ses collaborateurs de la chapelle Sixtine, ait été forcé de violer la règle de l'unité d'action, en y représentant le Christ trois fois, dans trois épisodes différents. Le paysage, composé d'un lac, de fabriques et de montagnes, encadre les personnages, les uns créés de toutes pièces, les autres empruntés à la réalité, sans que l'auteur ait même pris la peine de les affubler d'un costume idéal. Debout aux côtés du Christ,

1. Baldoria : *Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 56 et suiv.
2. *Melozzo da Forli*, p. 41.

vieillards, hommes dans la force de l'âge et adolescents regardent attentivement.

En 1480 Ghirlandajo exécuta les fresques de l'église d'Ognissanti à Florence. Il y peignit entre autres une figure de *Saint Jérôme dans sa cellule* et une *Sainte Cène*. Celle-ci offre une certaine animation, mais manque d'éloquence et même d'énergie. J'y signalerai les gestes par lesquels deux des apôtres protestent de leur innocence, l'un en appuyant les deux mains sur sa poitrine, l'autre en plaçant une main sur son cœur.

Une autre *Sainte Cène*, peinte dans le réfectoire du couvent de Saint-Marc, montre une table chargée de cerises (une idée de Primitif!), avec les disciples — tantôt trop écartés les uns des autres et tantôt trop serrés — assis sur trois des côtés. Derrière la double lunette formée par la boiserie, on aperçoit des arbres chargés de fruits. Les visages ne manquent pas de caractère, mais ils ont quelque chose de triste et de sévère. Point d'action commune; chacun agit et pense pour son propre compte : saint Jean repose sa tête sur le bras de Jésus, qui lève la main, etc. Les expressions, d'autre part, sont loin d'avoir la netteté et l'énergie nécessaires. Il faut étudier attentivement cette page due à un maître éminent pour se rendre compte du gigantesque progrès réalisé à peu d'années de là par Léonard de Vinci dans le réfectoire de Sainte-Marie des Grâces.

Entre les années 1481 et 1485 prirent naissance les fresques de la salle de l'Horloge, au Palais Vieux. Ces fresques, aujourd'hui fort endommagées, sont divisées en trois compartiments : à gauche, sous des arcades séparées par des pilastres, trois *Guerriers* debout; au centre, sous un portique surmonté des figures en grisaille de la Vierge, de l'Enfant Jésus et de deux anges, *Saint Zanobi trônant entre deux saints*; à droite, des *Guerriers* faisant pendant à ceux de gauche. Ce sont des figures graves en même temps que vivantes; une ornementation des plus riches (pilastres, médaillons avec les bustes de Romains célèbres, etc.), et déjà tout inspirée de l'antiquité, en fait ressortir la majesté.

Les fresques de la chapelle Sassetti, dans l'église de la Trinità (terminées en 1485), fournirent à Ghirlandajo l'occasion de s'attaquer à un de ces cycles monumentaux où il pouvait à loisir déployer toute l'exubérance de son imagination. Je ne saurais mieux faire apprécier cet ensemble si varié et si intéressant qu'en plaçant sous les yeux du lecteur la très vivante analyse qu'en a donnée Vasari.

Sur la première paroi, où sont fidèlement représentés le pont de Santa Trinità et le palais des Spini, Ghirlandajo a peint *Saint François apparaissant dans les airs et ressuscitant un enfant*. La douleur fait place à la joie sur le visage des femmes témoins de ce miracle. Les religieux qui sortent de l'église avec les fossoyeurs marchant derrière la croix sont d'une vérité merveilleuse, ainsi que d'autres personnages, parmi lesquels on reconnaît Maso degli Albizzi, Agnolo Acciajuoli, et Palla Strozzi, notables citoyens de Florence.

Dans d'autres compartiments, on voit *Saint François refusant l'héritage de son père, Saint François obtenant du pape Honorius la confirmation des règles de son ordre* et lui présentant les roses de Janvier. Cette dernière scène se passe dans la salle du consistoire, où siègent des cardinaux, et à laquelle conduisent des escaliers ornés de rampes et occupés par des figures à mi-corps, parmi lesquelles on remarque le portrait de Laurent le Magnifique. — On y constate une tendance fâcheuse à séparer les personnages et à scinder les groupes, au lieu de les relier les uns aux autres : c'était la conséquence fatale de l'intercalation des portraits des amis et des connaissances de l'artiste, étrangers à l'action principale. Quel trésor d'observation d'ailleurs dans les têtes, les costumes, les édifices, et comme on aimerait à s'arrêter devant ces fresques pour en épeler les figures une à une!

Plus loin, Ghirlandajo a peint *Saint François recevant les stigmates* et la *Mort de saint François*. Des religieux entourent le corps du bienheureux, et l'un d'eux lui baise les mains avec effusion. On remarque en outre un évêque qui, le nez surmonté de lunettes, chante les vigiles avec tant de naturel qu'on le croirait vivant. Les portraits du fondateur, Francesco Sassetti, de sa femme, de ses fils et de ses filles, les *Sibylles*, etc., complètent ce cycle, qui forme la digne préface des fresques de l'église Santa Maria Novella.



Spectateurs des Funérailles de Santa Fina.
Fragment, par Ghirlandajo.
(Église collégiale de San Gemignano.)

Celles-ci, commandées par Giovanni Tornabuoni l'année même où furent achevées les fresques de la chapelle Sassetti, occupèrent Domenico et David Ghirlandajo depuis le mois de mai 1486, jusqu'au mois de mai 1490[1].

Je mettrai à contribution ici encore la description de Vasari pour donner

1. Le contrat, en date du 1er septembre 1485 (publié par M. Milanesi dans *Il Buonarroti*, 1887, t. II, p. 335-358), porte que Domenico et David s'engagent à peindre dans un délai de quatre ans (mai 1486 à mai 1490) : sur les voûtes, les *Quatre Évangélistes*; — sur la paroi de droite, sept *Histoires de la vie de la Vierge* (la *Naissance de la Vierge*, les *Fiançailles* et le *Mariage de la Vierge*, l'*Annonciation*, la *Naissance du Christ* avec l'*Adoration des Mages*, la *Purification*, le *Christ au milieu des docteurs*, la *Mort de la Vierge*); — à gauche, sept *Histoires de la vie de saint Jean-Baptiste* (*Zacharie au temple*, la *Visitation*, la *Naissance de saint Jean*, *Saint Jean partant pour le désert*, la *Prédication de saint Jean*, le *Baptême du Christ*, le *Festin d'Hérode* et la *Décollation de saint Jean*). — Au fond ils devront placer les figures de *Saint Antonin*, de *Saint Thomas d'Aquin*, de *Saint Dominique*, de *Sainte Catherine de Sienne*, de *Saint Vincent*, de *Saint Pierre Martyr*, et enfin le *Couronnement de la Vierge*.

Avant de commencer le travail, les deux frères sont tenus de soumettre à Tornabuoni une esquisse, que celui-ci sera libre de modifier à son gré. (Plusieurs des sujets mentionnés par le contrat ont en effet été remplacés par d'autres : le *Massacre des Innocents* a pris la place de la *Purification*, etc.) Le prix pour le tout était fixé à 1100 florins seulement (environ 55 000 francs), et encore les deux frères s'engageaient-ils à ne ménager ni l'or, ni le bleu d'outremer, et à faire murer à leurs frais l' « oculus » existant au fond de la chapelle.

une idée de cet ensemble unique dans les fastes de la peinture florentine.

Le premier compartiment, à droite, en commençant par le bas, représente *Joachim chassé du Temple*. On lit sur son visage la patience et la résignation, et sur ceux des Juifs la haine et le mépris que leur inspiraient les hommes impuissants qui venaient au temple. On remarque dans cette composition, du côté de la fenêtre, quatre personnages peints d'après nature. Celui qui est vieux et sans barbe est Alesso Baldovinetti, qui enseigna la peinture et la mosaïque à Domenico; celui qui a la tête nue, la main sur le flanc, et un petit pourpoint bleu sous un manteau rouge, est Domenico lui-même; celui qui a une longue chevelure noire et de grosses lèvres est Bastiano Mainardi, son élève et son parent; enfin, celui qui tourne le dos au spectateur, et qui est coiffé d'un petit béret, est David Ghirlandajo.

Le second compartiment contient la *Nativité de la Vierge*. On y admire, entre autres, une fenêtre qui éclaire la chambre où se passe la scène, et qui est un véritable trompe-l'œil. Sainte Anne, étendue sur son lit, reçoit la visite de ses amies; quelques femmes lavent l'enfant avec précaution; l'une apporte de l'eau, l'autre prépare des langes; en un mot, chacune s'utilise comme elle peut, tandis que celle qui tient l'enfant la fait rire par ses agaceries.

Le troisième compartiment est consacré à la *Présentation de la Vierge au Temple*. On y admire un édifice dont la perspective est des mieux entendues, ainsi qu'un personnage nu qui, malgré ses imperfections, fut beaucoup admiré à cette époque.

Le *Mariage de la Vierge* forme le sujet de la quatrième fresque. Parmi les nombreux acteurs de la scène, on distingue ceux qui brisent de colère les verges qui n'ont pas fleuri comme celle de Joseph.

La cinquième fresque, l'*Adoration des Mages*, avec son brillant cortège de personnages, les uns agenouillés, les autres debout, tous plein de ferveur ou de recueillement, avec ses chevaux, son arc de triomphe, son riche paysage, se détache par sa valeur transcendante sur cet ensemble si intéressant. Ghirlandajo y atteint à une chaleur de composition, à une harmonie et une vigueur de groupement, que je n'hésite pas à qualifier d'admirables. Il est à jamais regrettable que cette fresque, ainsi que plusieurs autres de la même paroi, soient si gravement endommagées.

Avec les riches fonds d'architecture alternent des paysages accidentés et fouillés. Ghirlandajo, fidèle à ses principes, y consulte la nature avec discrétion, l'interprète avec finesse, en un mot subordonne le réalisme aux exigences de l'art monumental.

Dans la composition suivante, le *Massacre des Innocents*, Ghirlandajo se laisse aller, par exception, à l'émotion, à la fougue. Nous assistons à une mêlée horrible; les mères luttent désespérément avec les bourreaux. Vasari accorde la palme à cette page inspirée. Il nous montre les soldats d'Hérode, sans pitié pour les mères, tuant ces pauvres petits enfants. L'un de ces derniers,

encore attaché à la mamelle, meurt des blessures qu'il a reçues à la gorge en tétant non moins de sang que de lait. Si la pitié et la compassion, ajoute le biographe, disparaissaient jamais, ce spectacle suffirait pour les faire renaître. Il signale ensuite une femme qui se jette sur le ravisseur de son enfant, et le tire par les cheveux avec tant de vigueur, qu'elle l'arrête dans sa course et le force à se ployer en arrière. Au milieu de cette lutte l'enfant expire, étouffé entre les bras du bourreau, qui se venge ainsi, contre cette innocente créature, de la sainte fureur que déploie contre lui la mère infortunée.

Dans le dernier compartiment de cette série, Ghirlandajo a figuré la *Mort de la Vierge* et l'*Assomption de la Vierge*; il y a multiplié les anges, les paysages et les ornements que son habile et facile pinceau savait prodiguer.

Le premier compartiment de la paroi opposée, consacrée, comme il a été dit, à saint Jean-Baptiste, contient l'*Apparition de l'Ange à Zacharie*. Cette composition est enrichie des portraits de beaucoup de citoyens florentins, entre autres de ceux de tous les Tornabuoni, jeunes et vieux. En outre, pour montrer qu'à cette époque les lettres étaient florissantes, Domenico plaça au bas de son tableau quatre personnages à mi-corps, qui ne sont autres que les hommes les plus instruits qui vivaient alors à Florence. Le premier, revêtu d'un habit de chanoine, est Marsile Ficin; le second, couvert d'un manteau rouge et le cou entouré d'un ruban noir, est Landino; le troisième est le Grec Demetrius, et le dernier, qui lève un peu la main, est Politien. — Ajoutons que cette composition rappelle la *Vocation des SS. Pierre et André*, de la chapelle Sixtine. Ici encore, des spectateurs, en costume florentin du temps, assistent plus ou moins impassibles à la scène principale. L'artiste a séparé et délimité les groupes avec une netteté peut-être excessive. Filippino Lippi n'eût pas manqué de les relier les uns aux autres par des personnages accessoires, et, mieux encore, de les marier harmonieusement.

Le second compartiment représente la *Visitation*. Beaucoup de femmes coiffées à la mode du temps, et parmi elles la jeune et belle Ginevra di Benci, accompagnent sainte Élisabeth.

Le troisième compartiment est consacré à la *Naissance de saint Jean*. Sainte Élisabeth est couchée; ses voisines viennent lui rendre visite; l'une d'elles demande le nouveau-né à la nourrice, qui l'allaite, pour le leur montrer. Une campagnarde, portant des fruits et des flacons, complète la scène (gravures t. I, p. 344, 593). L'aisance, le naturel, la distinction des acteurs de ces tableaux de mœurs, car en réalité les peintures de Ghirlandajo ne sont pas autre chose, méritent des éloges sans réserve. Pour lui, l'histoire sainte n'est qu'un prétexte; on dirait qu'il ne se doute même pas que ses héros et héroïnes ont vécu quelque quinze siècles auparavant. Observateur plus encore qu'inventeur, il puise à pleines mains dans la société de son temps. Les Florentines, minces et pâles, qu'il fait assister à la naissance de saint Jean-Baptiste ou à la naissance de la Vierge, sont bien les ancêtres de celles qui vivent de nos jours

sur les bords de l'Arno. Il s'en faut que l'ovale de leur visage soit parfait; mais la distinction tient lieu chez elles de beauté. « On passerait ici de longues heures, dit M. Taine, à contempler les figures de femmes; elles sont la fleur de la cité au XV^e^ siècle, et les voilà telles qu'elles ont vécu, chacune avec son expression originale, et la charmante irrégularité de la vie, toutes avec ces traits florentins si intelligents et si vifs; demi-modernes et demi-féodales. Dans la Nativité de la Vierge, la jeune fille en jupe de soie qui vient faire visite est la demoiselle de bonne condition, sage et simple; dans la Nativité de saint Jean, une autre debout est une duchesse du moyen âge; près d'elle, la servante qui apporte des fruits, en robe de statue, a l'élan, l'allégresse, la force d'une nymphe antique, en sorte que les deux âges et les deux beautés se rejoignent et s'unissent dans la naïveté du même sentiment vrai[1]. » L'extrême sérieux, la conviction profonde avec lesquels ces scènes sont représentées, n'ajoutent pas peu à leur intérêt.

Dans le quatrième compartiment, Zacharie, qui n'a pas encore recouvré la parole, écrit, tout en regardant son fils que tient une femme agenouillée devant lui, son nom sur une feuille de papier placée sur son genou.

La *Prédication de saint Jean* occupe le cinquième compartiment. Les auditeurs, hommes et femmes, debout ou assis, sont revêtus de costumes variés. L'attention que ne manquent jamais d'exciter les paroles d'un novateur se manifeste sur tous les visages, et particulièrement sur ceux des scribes, qui expriment en outre la raillerie et même la haine.

Dans le sixième compartiment, on voit le *Christ recevant le baptême*. Au milieu d'hommes nus ou déchaussés qui attendent leur tour pour être baptisés, on en remarque un qui ôte ses souliers avec une vivacité extraordinaire. A gauche, une belle académie de jeune homme vu de profil.

Dans la dernière fresque de la série, la *Présentation de la tête de saint Jean-Baptiste à Hérode*, Ghirlandajo évoque un somptueux banquet florentin, avec trois tables dressées sous une voûte d'une extrême richesse et de nombreux convives, serviteurs ou musiciens; c'est ainsi que Paul Véronèse, s'il avait vécu au XV^e^ siècle, eût représenté les *Noces de Cana*.

Le *Couronnement de la Vierge*, peint dans l'abside, n'offre, quoi que l'on dise, ni l'aisance de groupement, ni la fougue qui deviendront bientôt inséparables de cette scène auguste. Les personnages sont juxtaposés avec hésitation, au lieu d'être reliés d'une façon organique et vivante. Leurs attitudes et leurs gestes n'ont pas non plus la liberté — pour ne point parler de l'élégance — désirable. N'importe, cette page importante a eu l'honneur de servir de prototype à Raphaël pour sa fresque de l'église San Severo à Pérouse.

Quant aux *Évangélistes* peints sur la voûte, ils ont le tort de se trouver trop à proximité des *Patriarches* de Filippino Lippi : ils sont raides et archaïques autant que ceux de Filippino sont vivants et mouvementés.

1. *Voyage en Italie*, t. II, p. 148-149.

Il convient d'ajouter que dans ce cycle immense toutes les parties ne révèlent pas l'intervention personnelle de Ghirlandajo. La *Présentation de la Vierge au temple*, avec ses figures raides ou démesurément allongées, doit évidemment être mise au compte d'un de ses collaborateurs.

Le retable qui complétait le cycle de Santa Maria Novella est allé échouer à l'étranger : la partie centrale, avec la Madone et l'Enfant, saint Michel, saint Dominique, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste, saint Laurent et sainte Catherine, a trouvé un asile à la Pinacothèque de Munich; une partie des volets, avec saint Antonin et saint Vincent, et la partie postérieure, avec la *Résurrection du Christ*, au Musée de Berlin.

Santa Maria Novella doit en outre à Domenico Ghirlandajo le vitrail du chœur, terminé en 1491, d'après ses cartons.

La peinture en mosaïque, cette autre forme classique de la décoration murale, ne séduisait pas moins notre artiste que la peinture à fresque. Il ne négligea rien pour la remettre en honneur.

Après avoir restauré, en 1487, la mosaïque placée sur une des portes extérieures du dôme de Florence, il commença, en 1489, l'*Annonciation*, que l'on voit aujourd'hui encore sur la porte qui fait face à la « Via dei Servi » (gravée t. I, p. 389). En 1491, il accepta, de concert avec son frère David, ainsi qu'avec Botticelli, Gherardo et Monte, la commande des mosaïques destinées à la chapelle de San Zanobi, également au dôme.

Son frère David (1451-1525) fut à cet égard son héritier intellectuel. En 1492 il refit à Orvieto, sur la façade du dôme, le *Mariage de la Vierge*; en 1493 il s'engagea à orner de mosaïques la façade du dôme de Sienne (entreprise faussement attribuée à Domenico par Vasari). Nous reparlerons plus loin de cet artiste intéressant (livre VI).

Un autre frère, Benedetto (1458-1497), est surtout connu par son séjour en France, par la *Nativité*, aujourd'hui conservée au fond de l'Auvergne, à Aigueperse[1], et par le portrait de *Louis II de la Trémouille*, au Musée de Chantilly. Il s'y montre l'imitateur un peu trop servile de Domenico.

Passionné pour la décoration murale autant que Botticelli l'était pour les tableaux de chevalet (« maintenant que je commence à être initié aux secrets de l'art, disait-il, je regrette que l'on ne m'ait point donné à couvrir de peintures la circonférence des murs de Florence »), Ghirlandajo a néanmoins laissé un assez grand nombre de peintures portatives. Nul artiste du temps ne montra d'ailleurs plus de complaisance vis-à-vis des clients. Vasari nous affirme que, désirant ne mécontenter personne, il avait recommandé à ses élèves d'accepter toutes les commandes que l'on apporterait à son atelier, si viles qu'elles fussent; s'ils refusaient de s'en charger, il offrait de les exécuter lui-même. Le

1. Paul Mantz : *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. II, p. 381-387.

biographe ajoute que les soins vulgaires de la vie étaient odieux à cette nature artiste; il s'en remettait à son frère David du soin d'ordonner toutes les dépenses de la maison, et lui disait : « Laisse-moi travailler, veille à nos affaires. »

Passons rapidement en revue quelques-uns des principaux tableaux de chevalet de Ghirlandajo.

Par la variété des costumes, ainsi que par celle des attitudes, l'*Adoration des Mages*, peinte en 1487 (Musée des Offices), rappelle le tableau de Botticelli, dont elle se distingue toutefois par une facture moins serrée. Ghirlandajo s'y attache visiblement à un groupement plus irrégulier qu'à l'ordinaire, plus libre et plus vivant. Il prodigue les détails les plus pittoresques : les chevaux richement caparaçonnés sous des arcades en ruines, le bœuf qui rumine, l'âne qui regarde les arrivants d'un mauvais œil, comme s'il craignait pour sa pitance, puis de fiers et robustes guerriers, ou encore saint Joseph qui, une joue appuyée contre une main, contemple l'Enfant avec une tendresse infinie.

Une composition analogue, datée de 1488, orne la chapelle de l'hôpital des « Innocenti » à Florence. Aux acteurs traditionnels de ce genre de scènes l'artiste a associé, comme dans les *Saintes Conversations*, quelques personnages qui y sont absolument étrangers, entre autres saint Jean-Baptiste dans l'âge mûr. Cédant en outre aux traditions des Primitifs, il a donné place, dans le fond, à l'*Annonciation aux Bergers* et au *Massacre des Innocents*. Son album de voyage lui a fourni les vues d'édifices romains, dont il a orné les deux fonds : la pyramide de Cestius, la « Torre Milizia », etc.

La *Visitation* du Musée du Louvre (avec la date 1491) séduit par le motif si éloquent de sainte Élisabeth s'agenouillant devant la Vierge (voy. p. 568). Mais ce tableau, malgré de très réelles qualités, montre en même temps combien Ghirlandajo se sentait mal à l'aise dans des compositions restreintes. Les figures, passablement maniérées, manquent d'ampleur et le coloris d'harmonie : la robe jaune de sainte Élisabeth forme une dissonance avec le manteau bleu de la Vierge. (L'étude pour cette dernière a été gravée dans notre tome I, p. 502.)

Mentionnons encore l'*Adoration des Bergers*, avec les Mages dans le fond (1485), qui, de la chapelle Sassetti, est entrée à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et le *Couronnement de la Vierge* (1486), au palais public de Narni.

Ghirlandajo avait toutes les qualités nécessaires pour faire un excellent portraitiste. Son chef-d'œuvre en ce genre est l'étrange et saisissant portrait du Louvre : un vieillard, défiguré par un horrible nez bourgeonné, qui reçoit les caresses de son petit-fils, s'élançant plein de tendresse vers l'aïeul. Ce morceau, à la fois chaud et précis, séduit par les rouges superbes de la tunique du vieillard, de la toque et du pourpoint de l'enfant. Un autre portrait de vieillard, au Musée de Berlin, pèche par la mollesse.

Sans aller aussi loin que MM. Crowe et Cavalcaselle, pour qui Ghirlandajo est l'anneau entre Masaccio et Raphaël (la chaîne qui relie ces deux coryphées de la peinture italienne contient bien d'autres anneaux), il faut reconnaître que le peintre de la chapelle Sassetti et du chœur de Santa Maria Novella a réalisé de grands progrès dans l'ordonnance, dans la perspective, dans l'interprétation des motifs antiques, et que, la substitution de la peinture épisodique et anecdotique à la grande peinture d'histoire une fois admise, il était impossible de tracer des scènes plus attachantes et plus vivantes : « La grandeur lui manque, il reste sur la terre ou ne vole qu'avec précaution à la surface, mais il fait des groupes et des architectures, il dispose les personnages dans des sanctuaires arrondis, il les habille d'un costume demi-florentin, demi-grec, qui allie ou oppose en contrastes heureux, en harmonies gracieuses, l'antique et le moderne : par-dessus tout cela, il est sincère et il est simple[1]. »



Fragment de l'Adoration des Bergers, par D. Ghirlandajo.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

Cet artiste, véritablement éminent, ne comptait que quarante-quatre ans lorsqu'il fut attaqué d'une fièvre violente qui le conduisit en cinq jours au tombeau. Il expira le 15 janvier 1494.

Les élèves de Ghirlandajo furent, outre ses frères Benedetto et David, son fils Ridolfo et son beau-frère Bastiano Mainardi, de San Gemignano († 1513). Le Louvre possède de ce dernier une *Madone* avec l'Enfant Jésus et le petit saint Jean-Baptiste, d'un coloris un peu dur, avec des formes particulièrement opulentes, presque rebondies, dans les deux enfants : quelque chose comme un type intermédiaire entre celui de Botticelli et celui de Lorenzo di Credi. Francesco Granacci (1469-1543) et Jacopo l'Indaco (1476-1534?) reçurent également les leçons de Domenico, ainsi que Michel-Ange, qui ne l'imita toutefois en rien.

De Botticelli à Ghirlandajo la gradation est des plus marquées : elle l'est

1. Taine, *Voyage en Italie*, t. II, p. 148.

peut-être encore davantage de Ghirlandajo à Filippino Lippi. Dans cette nouvelle étape, les figures gagnent en aisance, en liberté, en noblesse, la composition en vie et en mouvement. Bref, l'heure de l'affranchissement définitif va sonner.

L'École florentine n'ayant pu connaître qu'indirectement les admirables conquêtes réalisées par Mantegna, il nous faut chercher ailleurs les causes de ces progrès. Je ne crois pas faire erreur en les attribuant à l'étude croissante des modèles antiques, cette étude qui, si imparfaite encore chez Botticelli, plus sérieuse chez Ghirlandajo, aboutit enfin chez Filippino à une assimilation complète. A force de consulter les statues et les bas-reliefs grecs et romains, avec infiniment plus d'indépendance d'ailleurs que les Padouans, Filippino parvint, non seulement à poser d'aplomb ses personnages — secret encore peu familier à Botticelli, — non seulement à leur donner le mouvement et le pathétique, mais encore à introduire la clarté dans l'ordonnance et à marier harmonieusement les groupes.



Portrait de Filippino Lippi.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Fils d'un moine et d'une nonne, doué des plus heureuses aptitudes, cajolé et adulé par son tuteur Fra Diamante[1], Filippino, le fils de Fra Filippo Lippi, offrait un rare mélange de distinction, d'esprit et de frivolité. Les rigoristes mêmes ne pouvaient se soustraire à la fascination de cet art si brillant, et jusqu'à sa fin l'heureux fils du « Frate » reçut de la part des congrégations les plus sévères d'innombrables marques de faveur.

Filippino était né à Prato en 1457. Initié aux principes de l'art par son père, il fut confié par celui-ci, au moment de sa mort (1469), aux soins de son ami et collaborateur Fra Diamante. Il ne tarda toutefois pas à entrer dans l'atelier de Botticelli, son aîné de dix ans seulement, et il réussit à s'approprier sa manière, au point de tromper parfois les plus fins connaisseurs.

Parmi les premières productions de Filippino on cite l'*Histoire d'Esther*, peinte sur un coffre de mariage (galerie Torrigiani à Florence).

En 1480, Piero di Francesco Pugliese chargea Filippino de peindre, pour la

1. Né vers 1430 à Terranuova, Fra Diamante entra de bonne heure dans l'ordre des Carmes et se trouva tout naturellement amené à se placer sous la discipline de Fra Filippo Lippi. Après la mort de son maître, qu'il assista dans la décoration de la cathédrale de Spolète, il travailla surtout à Prato, à Florence et à Rome, où le pape Sixte IV lui fit l'honneur de l'adjoindre aux peintres de la chapelle Sixtine. Ses supérieurs le firent plusieurs fois mettre en prison pour des motifs que l'on ignore. Cet artiste, qui semble ne s'être pas élevé au-dessus de la médiocrité — on ne possède de lui aucune œuvre authentique, — disparaît après 1498. (Milanesi : *l'Art*, 1877 et 1878. — *Arte e Storia*, 1884, p. 101.)

« Badia » située près de Florence, l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard* (aujourd'hui dans l'église de la « Badia » à Florence; un fragment gravé t. I, p. 4). Cette peinture, exécutée « a tempera », est une merveille comme composition, comme coloris, comme expression : le jeune maître y a prodigué les couleurs les plus éclatantes, fondues en un tout harmonieux, et une délicatesse, une ferveur, un souffle, qui enlèvent au spectateur toute autre faculté que celle de l'admiration. On ne s'extasie pas moins devant le fini des rochers, des lierres, des herbes et d'autres détails. Le morceau le plus faible du tableau est, contrairement à l'assertion de Vasari, le portrait du donateur; il manque de vie et de naturel et semble avoir été intercalé après coup.

Filippino ne comptait que vingt-cinq ans lorsque le Magistrat le chargea de peindre, à la place du Pérugin, une des parois de la grande salle du Palais Vieux (1482).

En 1484, le jeune artiste reçut la mission, flatteuse entre toutes, de terminer les fresques de Masolino et de Masaccio dans l'église du Carmine. Il y peignit la *Visite de saint Paul à saint Pierre*, la *Délivrance de saint Pierre*, *Saint Pierre et saint Paul devant le proconsul*, la *Crucifixion de saint Pierre*, et acheva la *Résurrection du fils de l'Empereur*.



La Vierge et l'Enfant (fragment), par F. Lippi. (Galerie Corsini à Florence).

Quoique Filippino se soit surpassé dans ces fresques et qu'il ait porté jusqu'à l'éloquence l'énergie du geste, par exemple dans son saint Paul levant les bras, sa manière — j'emploie à dessein ce terme — jure avec la santé robuste, l'ampleur, la sereine majesté des figures de Masaccio.

Le prétendu portrait de Masaccio et le portrait d'un homme plus âgé, tous deux au Musée des Offices, semblent se rattacher aux fresques du Carmine.

Filippino n'avait pas atteint la trentaine que déjà il était célèbre au loin : les églises ou les amateurs de Lucques, de Bologne, de Gênes, se disputaient ses ouvrages, le roi Mathias Corvin l'invitait à se rendre en Hongrie et, sur son refus, lui commandait deux tableaux, sur l'un desquels l'artiste peignit le portrait de ce souverain en s'aidant de médailles. Le cardinal Oliviero Caraffa enfin l'appela à Rome pour lui confier les fresques d'une chapelle de l'église de la Minerve (1489)[1].

Cette chapelle, à la décoration de laquelle Filippino travailla plusieurs années et pour laquelle il reçut de splendides honoraires, s'enrichit des compositions

1. On trouvera dans un des derniers volumes de l'*Archivio storico dell' Arte* (1889, p. 484) deux lettres relatives à ces fresques.

suivantes : *Saint Thomas d'Aquin en extase devant le Crucifix*, le *Triomphe de saint Thomas*, puis des fresques, malheureusement fort dégradées : l'*Annonciation* et l'*Assomption de la Vierge*.

Dans le *Triomphe de saint Thomas*, on aperçoit le saint trônant sous une niche richement ornée, entre quatre femmes personnifiant les *Vertus*. Sous ses pieds est étendu Arius. Au premier plan, à droite et à gauche, des groupes d'hérétiques terrifiés par l'enseignement du saint ou regardant avec consternation leurs livres jetés sur le sol et condamnés à la destruction. Parmi eux on remarque Sabellius et Averroès.

Dans ces fresques éclatent au plus haut point des qualités jusqu'alors inconnues aux peintres italiens : je veux dire une fluidité et une souplesse de lignes, un art de disposer les masses, une fougue dans les attitudes et dans l'ordonnance, en un mot un sentiment de la mise en scène qui a, il n'est pas permis d'en douter, préparé les voies à Raphaël, lorsque celui-ci aborda les fresques des Stances et les cartons des tapisseries. Quant aux figures prises isolément, quoique la plupart des têtes soient faites « de chic », elles sont très habilement exécutées et très variées d'expression; l'artiste y a mêlé des types de Primitifs à des types déjà plus libres et plus expressifs. Le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* contient entre autres, au fond, une balustrade chargée de spectateurs, prototype de celles que les Vénitiens, Paul Véronèse en tête, prodiguèrent plus tard dans leurs compositions.

Deux années avant de se charger des fresques de la chapelle de la Minerve, Filippino avait accepté de décorer pour Filippo Strozzi une des chapelles de l'église Santa Maria Novella à Florence. Dans une lettre du 2 mai 1489, dont le texte nous a été conservé, il s'efforce de faire prendre patience à son commettant. Il travaillait en 1500 encore à ce cycle, qui est son chef-d'œuvre et comme son testament artistique.

La chapelle Strozzi contient, sur les parois, la *Résurrection de Drusiana*, le *Martyre de saint Jean l'Évangéliste*, *Saint Philippe chassant le démon* et le *Martyre de saint Philippe*; sur la voûte, quatre *Patriarches*.

La *Résurrection de Drusiana* pèche par l'éparpillement des acteurs non moins que par celui des édifices. L'artiste a en outre cédé à son penchant pour des attitudes ultra-dramatiques, auxquelles il a associé, par une singulière aberration de goût, des motifs dignes tout au plus de quelque Primitif naïf, tel que le chien qui saisit le bout de la ceinture du petit garçon placé dans un des angles[1].

1. On pourrait écrire tout un chapitre sur le rôle des chiens dans les peintures religieuses du XVᵉ siècle. Benozzo Gozzoli les a prodigués au Campo Santo de Pise; Cosimo Rosselli les a introduits jusque dans la *Sainte Cène* de la chapelle Sixtine (la *Cène*, peinte par Ghirlandajo dans le couvent de Saint Marc à Florence contient un chat); Filippino, outre le motif ci-dessus indiqué, a représenté, dans une fresque de la chapelle Caraffa, un enfant qui, effrayé par les

Dans le *Martyre de saint Jean l'Évangéliste*, Filippino nous montre le proconsul — fort correctement costumé à l'antique — se tenant sur son trône et étendant les mains vers le saint qui prie, debout dans une chaudière d'huile bouillante. A côté du proconsul, un vieillard, un licteur et un soldat, qui regardent attentivement ; à droite et à gauche du saint, les bourreaux, l'un occupé à attiser le feu, l'autre qui cherche à jeter un fagot dans les flammes, mais qui, effrayé par la chaleur, recule en faisant une grimace caractéristique. Un soldat le protège avec son bouclier, tandis qu'un autre soldat et un licteur discutent avec vivacité cet épisode. La composition, très habilement agencée et très mouvementée, est déparée par le luxe d'armes et d'attributs antiques : l'enseigne avec une main levée et les signes S. C., le fanion avec le S. P. Q. R., la statue de Mercure se détachant sur l'horizon, etc. Cet excès d'érudition a valu à Filippino les éloges de Vasari, qui admire dans les fresques de la chapelle Strozzi la nouveauté et la variété des inventions : hommes armés, temples, vases, casques, armures, trophées, lances, bannières, costumes, coiffures, vêtements sacerdotaux et détails de tout genre.

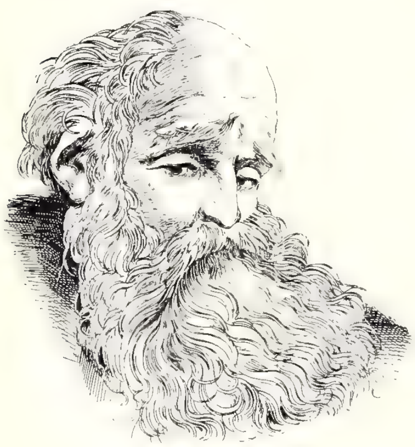


Prétendu portrait de Masaccio, attribué à Filippino Lippi.
(Musée des Offices.)

La troisième fresque, *Saint Philippe chassant le démon de la statue de Mars*,

aboiements d'un chien, laisse tomber le morceau de pain qu'il tient à la main. Ces traits essentiellement familiers prouvent que les peintres florentins ne cherchaient pas seulement à intéresser, mais encore à amuser le public.

représente Mars, debout sur un piédestal compliqué et brandissant une torche. Autour de lui, sur l'espèce d'autel dont il occupe le centre, des cariatides, des Victoires tenant des prisonniers, des trophées et toutes sortes d'attributs guerriers. Devant lui le démon s'enfuyant par un trou. Ce trou a sa légende : d'après Vasari, il produisait une telle illusion, qu'un soir un des élèves de Filippino courut en toute hâte y cacher un objet qu'il voulait dérober à la vue d'un visiteur qui frappait à la porte. Au premier plan, Filippino a donné place à l'apôtre, aux prêtres de Mars, à une foule diversement agitée. Aux spectateurs placides alignés par Ghirlandajo autour de la scène principale il oppose des acteurs véritables, ardents et inquiets, tout entiers à leur rôle; les uns, à moitié suffoqués par les exhalaisons du démon, se bouchent le nez, d'autres s'empressent autour du jeune prince défaillant ou s'inclinant, avec les marques d'un respect profond, devant le saint apôtre. Et que celui-ci est imposant, avec son bras levé par un geste digne de celui de saint Paul dans la chapelle du Carmine! Tout est mouvement et dislocation dans cette page étonnante : il n'est pas jusqu'aux cariatides de l'arc de triomphe qui ne se démènent et ne grimacent.



Tete d'Hérétique, par Filippino Lippi.
(Église de la Minerve à Rome.)

Cette exagération était peut-être nécessaire pour rompre avec la raideur des Primitifs. Je ne crains pas d'affirmer que Filippino forme dans la dernière évolution de la peinture italienne, entre Ghirlandajo et Raphaël, un anneau que l'on ne saurait supprimer sans laisser dans la chaîne une solution de continuité.

Dramaturge consommé, s'entendant comme pas un aux effets de théâtre, Filippino a en outre le droit de figurer parmi les ancêtres du rococo. Le premier, il a pris plaisir à combiner de la façon la plus audacieuse les membres d'architecture et les ornements, à violer toute les lois de la statique et de la vraisemblance. Ce ne sont chez lui qu'obélisques qui surplombent, ailes bizarrement évidées, accumulations grotesques.

La dernière page de ce cycle mémorable, le *Martyre de saint Philippe*, abonde en figures patibulaires, vrai gibier de potence, et en attitudes disloquées. Les bourreaux se livrent à des tours de force pour dresser la croix : les uns la calent avec des échelles, d'autres tirent sur elle à l'aide de cordes; un vieillard cherche à en soulever la base en se servant d'un levier qu'il appuie sur un chapiteau. C'est toujours, on le voit, la donnée réaliste chère aux Florentins.




HÉLIOG. DUJARDIN HACHETTE & Cie

Saint Philippe chassant le Démon, Fresque de Filippino Lippi
(Eglise Santa Maria Novella à Florence)

S'agissait-il de caractériser les acteurs de la Bible, Filippino faisait preuve d'une aisance, il serait plus juste de dire d'une désinvolture, parfois même d'une audace, véritablement propres à nous désarmer : quelle indépendance et quelle sûreté dans les *Patriarches* peints sur la voûte! Adam — représenté avec une moustache et une courte barbe, à la façon des prisonniers sculptés sur les arcs de triomphe romains, et chaussé de brodequins — est assis à côté de l'arbre autour duquel s'enroule le serpent; serrant contre lui un enfant qui a peur du monstre (son fils Caïn? quel anachronisme!), il écoute le tentateur d'un air défiant. Dans les nuages au-dessous de lui, des anges qui voltigent avec toute la liberté que sauront leur donner plus tard Raphaël et le Corrège. Noé nous offre de saisissantes analogies avec les divinités fluviales; il tient une corne d'abondance d'où s'échappent des raisins. Quant aux deux figures suivantes, Abraham et Jacob, elles offrent une telle ampleur et une telle fougue, qu'il ne reste pas de place pour la critique et que nous devons nous laisser aller à une admiration sans réserve. Il est impossible d'admettre que Raphaël et Michel-Ange ne se soient pas inspirés de ces créations aussi hardies que grandioses.



L'Assomption de la Vierge (fragment), par Filippino Lippi. (Église de la Minerve à Rome.)

En même temps qu'il travaillait aux fresques de la chapelle Strozzi, Filippino exécutait une série de tableaux de chevalet que l'Italie entière se disputait[1].

Son dernier ouvrage, la *Descente de croix* (aujourd'hui à l'Académie des

1. On trouvera dans l'ouvrage de MM. Crowe et Cavalcaselle la liste de ces différentes productions : les *Quatre Saints*, dans l'église San Michele à Lucques, la *Madone*, au Musée des Offices (1485), la *Sainte Famille*, dans l'église San Spirito à Florence, l'*Apparition du Christ à sa mère*, à la Pinacothèque de Munich, l'*Adoration des Mages*, au Musée des Offices (1496; on y remarque des types empruntés aux statues des prisonniers barbares et une extrême liberté d'attitudes, par exemple dans le jeune homme agenouillé s'appuyant des deux mains sur le sol), la *Rencontre de Joachim et de sainte Élisabeth*, au Musée de Copenhague (1497), la *Madone* peinte à l'extérieur d'une maison de Prato (1498), la *Madone entre des Saints*, dans l'église San Domenico à Bologne

Beaux-Arts de Florence), fut achevé par le Pérugin. On y découvre, à côté de la frivolité de la conception, une sorte d'excitation maladive.

Comme Ghirlandajo, Filippino disparut à la fleur de l'âge : il ne comptait que quarante-sept ans quand il mourut, le 18 avril 1504.

Il avait été l'amabilité et l'obligeance en personne : aussi empressé à ordonner les fêtes publiques, les mascarades et tous les spectacles analogues qu'à rendre service. Il avait fait preuve d'une extrême courtoisie vis-à-vis de Léonard de Vinci en lui abandonnant la commande du tableau destiné aux Servites. Aussi pouvons-nous croire Vasari sur parole lorsqu'il affirme que Florence entière, et en particulier la jeunesse, pleura ce maître éminent, enlevé si prématurément. Toutes les boutiques de la Via dei Servi se fermèrent sur le passage du cortège funèbre, comme s'il se fût agi des funérailles d'un prince.

Le principal élève de Filippino fut Raffaëllino del Garbo (1466-1524).

Après avoir passé en revue des maîtres tels que Benozzo Gozzoli, Botticelli, Ghirlandajo et Filippino, on hésite à s'occuper du peintre médiocre qui fut l'élève du premier d'entre eux et le collaborateur de Botticelli et de Ghirlandajo dans la décoration de la chapelle Sixtine : le Florentin Cosimo Rosselli (1438-1507). C'était un éclectique, qui prenait son bien partout où il le trouvait ou plutôt qui appauvrissait, en essayant de se les assimiler, les découvertes des autres. Il s'était à jamais gâté la main en passant par l'atelier de Neri di Bicci, son premier maître.

On pense si un tel artiste faisait triste figure à la chapelle Sixtine : il gagna néanmoins les bonnes grâces de Sixte IV par la profusion de l'or, de l'outremer et d'autres couleurs brillantes. Dans sa *Cène*, archaïque, timorée et gauche au dernier point (et pour comble en partie défigurée par les restaurations), il eut du moins la bonne inspiration de placer dans des compartiments distincts, sur la paroi du fond, trois de ces épisodes accessoires que ses collaborateurs mêlaient à l'action principale : le Christ au jardin des Oliviers, le Baiser de Judas et la Crucifixion. Notons que Judas (nimbé !) est assis en dehors de la table, et fait face au Christ. Rien de plus mou, de plus faible que les gestes et les expressions. Se conformant à la tradition florentine, Rosselli a placé quatre personnages en costume du XV^e siècle aux deux extrémités de la salle; près d'eux, un chien et un chat qui s'observent, prêts à commencer la lutte, et un chien qui se dresse sur ses pattes de derrière.

(1501), le *Saint Sylvestre* de l'église San Teodoro à Gênes (1503). — Les dessins de Filippino brillent, comme ses peintures, par la facilité et l'esprit : le lecteur en a pu voir un spécimen, une *Étude de Draperies*, dans le tome I de notre ouvrage (p. 206). L'artiste montre déjà trop de sûreté et plus assez de sincérité ; dans cette manière de poser les personnages et d'ajuster les vêtements, on reconnaît la formule, non une observation ingénue.

Dans les autres fresques, le *Passage de la mer Rouge, Moïse brisant les tables de la loi* et le *Sermon sur la montagne,* Rosselli s'inspire visiblement de Botticelli et de Ghirlandajo. Mais il a beau prendre à l'un ses portraits de contemporains impassibles, à l'autre ses jeunes femmes aux draperies collantes, aux pieds posés en équerre, rien n'y fait. Il est incapable de vivifier ses plagiats et d'introduire dans les gestes quelque vigueur, dans le groupement quelque mouvement.

A Florence, la fresque de l'église Sant' Ambrogio (1486), une *Procession* dans laquelle figure un calice miraculeux, est tellement enfumée, qu'on a de la peine à en distinguer les détails. On y remarque une infinité de figures, les unes d'un dessin assez sommaire, les autres — des portraits — d'une caractéristique vigoureuse.



Le Patriarche Jacob, par Filippino Lippi (Église Santa Maria Novella à Florence.)

Dans le portique de l'église des Servites (l' « Annunziata »), Rosselli peignit la *Prise d'habit de san Filippo Benizzi*, ouvrant ainsi le cycle dans lequel Andrea del Sarto créa plus tard ses pages maîtresses.

Parmi les tableaux de Rosselli, le *Couronnement de la Vierge*, au Musée des Offices, manque absolument de jeunesse et de poésie, en même temps que du sentiment de la couleur : les chairs sont grises et ternes; à la tunique presque noire du Christ Rosselli oppose malencontreusement la robe blanche de la Vierge; ses rouges ne jurent pas moins avec le reste de la gamme[1].

Rosselli eut l'honneur de servir de maître à Fra Bartolommeo et à Mariotto Albertinelli.

Quant à son élève favori, Piero di Lorenzo ou Piero di Cosimo — ainsi appelé en souvenir du prénom de son maître — (1462-1521?), il est plus connu par ses excentricités que par son talent comme peintre. C'était, d'après Vasari,

1. Un autre *Couronnement de la Vierge*, ou plutôt une *Vierge glorieuse*, exposée au Louvre sous le nom de Cosimo Rosselli, a été revendiquée par M. Bode en faveur de l'atelier de Verrocchio (voy. ci-après p. 665).

un original fini, une sorte de misanthrope, aux plaisanteries lugubres (il organisa entre autres le fameux cortège représentant le Char de la Mort). Son œuvre, assez incohérent, comprend des peintures religieuses, des peintures mythologiques, des portraits, et une longue série de peintures sur meubles : coffres de mariage, lits et armoires.

La *Conception de la Vierge*, au Musée des Offices, est, dans le premier de ces genres, le chef-d'œuvre de Piero di Cosimo. Une autre composition religieuse, le *Couronnement de la Vierge*, au Musée du Louvre, se recommande par un coloris assez agréable, mais pèche par la pauvreté et l'insuffisance de ses têtes doucereuses.

Les sujets tirés de la mythologie exerçaient une attraction particulière sur Piero di Cosimo, quelque insuffisantes que fussent ses connaissances en archéologie : il peignit *Mars et Vénus couchés ensemble* (Musée de Berlin), la *Mort de Procris* (National Gallery), une *Tête de Cléopâtre avec l'aspic* (que M. Frizzoni a proposé d'identifier à la *Simonetta Vespucci* de la galerie de Chantilly), des *Bacchanales*, etc.

L'*Histoire de Persée* (Musée des Offices : le sacrifice dans le temple de Jupiter pour la délivrance d'Andromède, Persée délivrant Andromède, le Mariage de Persée troublé par Phinée) donne une idée particulièrement défavorable du talent de Piero di Cosimo. Ce sont des scènes absolument enfantines et, par surcroît, du dessin le plus faible. Persée, au lieu d'attaquer le monstre en face, est monté sur son dos et l'attaque à revers; deux femmes, à moitié mortes de frayeur, se sauvent en rampant sur les mains; une troisième est assise, la tête appuyée sur le coude, indifférente à la lutte dont elle est témoin; d'autres personnages tournent le dos sans paraître se douter de ce qui se passe à côté d'eux.

Une composition analogue, *Persée délivrant Andromède*, peinte pour Filippo Strozzi le vieux (également au Musée des Offices), prête moins à la critique.

Cet artiste bizarre, qui alla de l'imitation de Cosimo Rosselli à celle de Filippino Lippi, et celle de Léonard de Vinci à celle de Fra Bartolommeo, trouvait parfois des accents dignes d'un coloriste de race. Si par la douceur excessive de certaines de ses peintures il prépara les voies à Andrea del Sarto, qui fut le plus marquant de ses élèves, dans d'autres, notamment dans le portrait de l'architecte *Giuliano da San Gallo* (gravé p. 403) et dans celui d'un *Musicien* (tous deux au Musée de la Haye), il atteignit à une véritable puissance de coloris, à une tonalité aussi ferme que vibrante. Un autre portrait, celui de *César Borgia*, a malheureusement disparu depuis longtemps.

On vante en outre l'habileté de Piero di Cosimo comme paysagiste : Vasari lui attribue le fond du *Sermon sur la Montagne*, peint dans la chapelle Sixtine (p. 659).

Malgré les progrès réalisés par Filippino, Ghirlandajo et Botticelli, il restait

encore énormément à faire pour porter la peinture à sa perfection. Les types, l'expression, la mimique, la pose des figures, les draperies, non moins que l'ordonnance des scènes, l'invention des attributs et des allégories, le coloris, exigeaient impérieusement un nouvel effort.

Parallèlement à ce que l'on pourrait appeler le groupe littéraire de l'École florentine, c'est-à-dire Benozzo Gozzoli et les trois peintres que nous venons de nommer, quelques artistes moins brillants et plus désintéressés s'attachèrent à la solution, du moins partielle, de certains de ces problèmes. Les grandes compositions n'étaient pas leur fait, pas plus que l'expression de sentiments poétiques; réalistes acharnés, par suite de la pauvreté de leur imagination plutôt que par parti pris, ils s'efforçaient de serrer d'aussi près que possible la reproduction de la nature, de donner du relief à leurs figures, d'indiquer exactement l'ossature et le jeu des muscles, d'approfondir les mystères du clair-obscur. Impuissants en tant qu'artistes, du moins en tant que peintres, ils ont droit à toute notre gratitude en tant que savants, en tant que praticiens : les deux principaux d'entre eux, Verrocchio et Antonio Pollajuolo, ont préparé l'avènement, l'un de Léonard de Vinci, l'autre de Michel-Ange.



Portrait de Baldovinetti. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Avant d'étudier le rôle de Pollajuolo et de Verrocchio, accordons un souvenir à un artiste moins en vue, mais qui servit comme eux à relier les réalistes florentins de la première génération à ceux de la seconde.

Alesso Baldovinettti (1427-1499) se signala par ses expériences sur la chimie des couleurs (p. 575), par son réalisme, ainsi que par ses efforts pour remettre en honneur la peinture en mosaïque[1]. « Il se plaisait, nous raconte Vasari, à peindre des paysages d'après nature; aussi voit-on toujours dans ses tableaux des fleuves, des ponts, des rochers, des herbes, des fruits, des routes, des champs, des villes, des châteaux. Dans sa *Nativité du Christ*, peinte pour l'église de « la Nunziata » à Florence, on pourrait compter les brins de paille qui forment le toit d'une cabane. On remarque encore une maison en ruines dont les pierres sont rongées par la pluie et par la grêle, et couvertes de branches et de feuilles de lierre. Sur un mur glisse un serpent que l'on croirait vivant. »

Le Musée des Offices possède de Baldovinetti une *Sainte Conversation* d'un sentiment grave et tendre. On y voit, d'après l'analyse de M. Paul Mantz,

1. Bibl. : (Pierotti), *Ricordi di Alesso Baldovinetti, pittore fiorentino del secolo XV.* Lucques, 1868. — Article de M. Paul Mantz dans *la Grande Encyclopédie.*

la Vierge tenant l'Enfant sur ses genoux, saint François se prosternant devant elle, puis saint Jean-Baptiste, saint Laurent et différents autres saints chers à la famille des Médicis. « Les colorations sont très vives, un peu coupantes peut-être, dans cette manière « crudetta » que Vasari trouvait rude et démodée; mais les types, profondément personnels, ont un accent très robuste. » On fait honneur à Baldovinetti, dans la même collection, de quelques jolis dessins (Braun, n^os 37, 38), des hommes en costume du temps qui causent ou qui s'apprêtent, une pelle à la main, à creuser la terre.

Le registre de recettes de Baldovinetti nous est parvenu; ce document, qui va de 1449 à 1491, nous révèle la variété des travaux exécutés par le maître retables, mosaïques, cartons de vitraux, etc. — en même temps que l'estime dont il jouissait.

Baldovinetti eut l'honneur d'initier aux principes de l'art, comme il a été dit, Domenico Ghirlandajo.

Antonio Pollajuolo, l'habile sculpteur des tombeaux de Sixte IV et d'Innocent VIII (p. 508-511), ambitionnait, en tant que peintre, de continuer les recherches des réalistes florentins, tels que Paolo Uccello et Andrea del Castagno. Aux découvertes faites en matière de perspective, de physionomie, de coloris, il ajouta les études anatomiques. Il entendait le nu, affirme Vasari, mieux que n'importe lequel des peintres qui l'avaient précédé; ayant étudié l'anatomie en écorchant des cadavres, il fut le premier à rendre le jeu des muscles. Dans son *Saint Sébastien* (dont nous reparlerons plus loin), les arbalétriers qui se baissent pour tendre leur arme, déploient une telle ardeur, que l'on voit leurs veines et leurs muscles se gonfler : ils semblent retenir leur souffle.

Il faut nous représenter Pollajuolo comme un homme brutal et entêté, un esprit peu ouvert, une âme peu sensible, allant droit devant lui, sans s'inquiéter des goûts ou de l'opinion de ses contemporains. Avec de telles préoccupations, il ne pouvait que fouler aux pieds tout ce qui s'appelait poésie et beauté. Il prenait plaisir à représenter les types les plus baroques (par exemple, dans ses cartons de broderies ou ses estampes; gravés t. I, p. 253, 714-715); seul le spectacle de la force ou de la souffrance physiques l'attirait. Sa verve ne s'échauffait que lorsqu'il s'agissait de combats ou de supplices.

Prenons le *Saint Sébastien* de la Galerie nationale de Londres (peint en 1475 pour les Pucci). Impossible d'imaginer une composition plus terre à terre. Un réaliste flamand n'eût pas réussi à étouffer plus complètement l'élément psychologique, pour ne traduire que l'effort brutal dans les bourreaux qui bandent leur arbalète ou qui lancent leur flèche que la souffrance physique dans le martyre maladroitement posé sur un arbre, dont deux branches ont été coupées pour servir de support à ses pieds. J'ajouterai que les figures sont mal en cadre, et que l'on ne trouve même pas trace d'ordonnance; en un mot, il n'est pas

un des principes qui constituent la Renaissance — harmonie, rythme, beauté, — qui ne soit outrageusement violé. « Il ne faut chercher dans cette scène, dit avec raison M. Reiset, aucun sentiment religieux; l'artiste a voulu reproduire avec vérité divers mouvements du corps humain : il a pleinement réussi, et les louanges de Vasari étaient justes et bien placées. Qui, avant Pollajuolo, aurait pu rendre avec cette précision le jeu des muscles, les mouvements variés et naturels de chaque personnage? Ce progrès, purement matériel sans doute, mais évident, suffit pour expliquer la réputation de l'œuvre et les louanges de l'historien [1]. »

Des tableaux mythologiques peints pour les Médicis, deux, *Hercule étouffant Antée* et *Hercule combattant l'Hydre de Lerne*, sont entrés au Musée des Offices. Ces tableaux, de petites dimensions, pèchent par la sécheresse du coloris non moins que par l'exagération des mouvements.

L'œuvre gravé d'Antonio Pollajuolo choque par les mêmes défauts et se recommande par les mêmes qualités que son œuvre peint. Nous apprécierons plus loin cette nouvelle face du talent de cet encyclopédiste.

Comme sculpteur, Piero Pollajuolo (1443-1496), le frère d'Antonio, n'a pas laissé de trace. Comme peintre, il se présente à nous avec un bagage relativement considérable. En 1483 il peignit, dans le chœur de la collégiale de San Gemignano, le *Couronnement de la Vierge*, avec des anges et des saints agenouillés. Ses *Trois Saints* du Musée des Offices se distinguent par un modelé puissant, par un coloris profond et lumineux, d'un éclat tout vénitien. Mais l'invention et la composition laissent à désirer tout autant que dans les peintures d'Antonio : les trois saints, debout sur le même plan, ressemblent à un fragment de tableau, ou à trois portraits juxtaposés, non à un tableau d'histoire. Fidèle aux traditions réalistes de son frère, Piero a placé devant saint Jacques un immense feutre tel qu'on en portait à cette époque.

La *Prudence*, exposée dans la même collection, est personnifiée par une femme assise tenant d'une main un miroir, de l'autre un serpent. Ses draperies sont traitées dans un style véritablement grand et fier; mais sa tête ne répond pas à ces prémisses : elle est trop petite et trop vide.

On a récemment revendiqué pour Piero Pollajuolo la fresque de l'église Santa Croce de Florence (attribuée à Andrea del Castagno), représentant *Saint Jean* et *Saint François* (t. I, p. 624), ainsi que le portrait de *Galéas-Marie Sforza*, exposé au Musée des Offices [2].

Il existe une nombreuse série de peintures en quelque sorte indivises entre les Pollajuolo, Verrocchio et divers autres peintres florentins du temps. De ce nombre sont l'*Ange conduisant le jeune Tobie* (National Gallery, Musée de

1. *La National Gallery en 1876*, t. I, p. 32.
2. Article de M. U. Rossi dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1890, p. 160.

Turin, etc.), et différentes *Madones* (National Gallery, Musées de Francfort, de Berlin, etc.). Il serait oiseux d'entrer ici dans une discussion qui divise les juges les plus autorisés.

L'ardente curiosité qui faisait le fond du tempérament de Verrocchio le poussa, lui aussi, à s'essayer dans la peinture. Vasari nous le montre dessinant à la plume, avec l'intention de la peindre, une *Bataille d'Hommes nus*, et composant les cartons de quelques tableaux d'histoire qu'il commença même à colorier. Mis en goût par ces essais, il exécuta pour les religieuses de San Domenico de Florence un tableau dont on ignore le sujet[1]. Il en fut si satisfait qu'il n'hésita pas à entreprendre, pour les moines de Vallombreuse, un *Baptême du Christ*. Mais son élève Léonard de Vinci, ajoute Vasari, alors très jeune, y fit un ange tellement supérieur à toutes les autres figures, que Verrocchio, honteux d'être surpassé par un enfant, ne voulut plus jamais toucher un pinceau.

Le *Baptême du Christ*, aujourd'hui exposé à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, se recommande par les plus rares qualités techniques : on sent le sculpteur dans la manière de construire les corps, dans l'anatomie, dans le jeu des muscles. Le coloris, d'autre part, malgré sa sobriété, témoigne d'une habileté consommée : en se bornant à des tons bruns, Verrocchio a créé un paysage qui annonce déjà ceux de son élève. Mais que de réserves à faire au point de vue de l'esthétique! La beauté manque aussi bien que l'expression : les têtes du Christ et du Précurseur sont véritablement hideuses. C'est le réalisme dans sa plus déplorable acception : l'artiste s'est attaché uniquement à ce qu'il y avait d'osseux, de maigre, de pauvre, dans ses modèles. Ces bras décharnés, ces visages atrophiés, ne sont même pas vraisemblables. Quel contraste l'ange peint par Léonard ne forme-t-il pas avec ces types repoussants! Le disciple a introduit dans le tableau la poésie qui semblait exclue, de propos délibéré, de cette forte, mais âpre académie.

Ce jugement sur le *Baptême du Christ* peut paraître sévère, mais les nombreux dessins de Verrocchio, dispersés dans les collections publiques ou privées, confirment de tout point notre appréciation; on ne saurait rien imaginer de moins net, de moins plastique : les figures sont empêtrées, d'une facture lourde et pauvre. Celui du Musée de l'École des Beaux-Arts, dont nous

1. Il y a une quinzaine d'années, un collectionneur florentin, le docteur Foresi, entassa brochures sur brochures et pamphlets sur pamphlets pour faire proclamer comme l'œuvre de Verrocchio un tableau, d'un coloris particulièrement cru, qui lui appartenait, et qui avait été gravé au siècle dernier dans *l'Etruria pittrice* comme se trouvant précisément dans l'église San Domenico. Mais cette revendication intéressée n'a pas prévalu. Ce tableau, une *Sainte Conversation*, sans analogie aucune avec le *Baptême du Christ*, se trouve actuellement en Ecosse. — Albertini, dans son *Memoriale di molte Statue e Pitture... nella ciptà di Florentia* (Florence, 1510), cite en outre « tre quadri grandi di Hercole, in tela, del Varrocchio (*sic*) », conservés de son temps au Palais Vieux.



Le Baptême du Christ (fragment). L'ange de gauche peint par Léonard de Vinci.
L'ange de droite par Verrocchio (Académie des Beaux-Arts de Florence).

avons reproduit des fragments (pages 452 et 500), manque de clarté dans la conception, d'élégance et même de sûreté dans le trait. Il contient, au recto, des têtes d'enfant joufflues et un enfant debout; au verso, divers croquis, un petit saint Jean-Baptiste assis, deux Enfants Jésus debout, un saint Sébastien assis, un bras attaché à un arbre, un enfant jouant du violon, un dieu debout, nu, tenant un thyrse ou une torche, trois études de chiens.



Fragment d'une Madone attribuée à Pollajuolo.
(National Gallery de Londres.)

S'il ne reste qu'un seul spécimen authentique des essais en peinture de Verrocchio, l'inspiration plus ou moins directe du maître se trahit dans un certain nombre de tableaux dus à ses élèves, notamment dans la *Vierge glorieuse*, du Louvre, longtemps attribuée à Cosimo Rosselli. L'enfant nu, debout sur les genoux de la Vierge, trapu et laid, procède d'un des modèles sculptés par Verrocchio; les anges au contraire, d'une élégance extrême, s'écartent de sa manière[1].

Ni les Pollajuolo, ni Verrocchio n'avaient le sentiment de la beauté. Or ce sentiment, qui a fait, quoi qu'en pensent certains critiques, la grandeur de l'art

1. Voy. le mémoire de M. Paul Durrieu : *Un Tableau de l'atelier de Verrocchio au Musée du Louvre*, p. 23 et suiv.

italien et qui est le fondement même de tout art, s'imposait dès lors à la peinture florentine si elle voulait tenir tête aux Écoles rivales. Écoutons à ce sujet un juge que même les plus acharnés réalistes de nos jours n'auront pas le courage de récuser : « Du choix des belles figures. Ce qui me semble prêter une grâce toute particulière aux ouvrages d'un peintre, c'est de donner à ses figures de belles physionomies. Cette grâce, celui qui ne la possède pas de naissance, peut l'acquérir par l'étude, de la manière suivante : Vois à emprunter à un grand nombre de beaux visages les parties qui sont bonnes, je veux dire les parties qui semblent belles plutôt au jugement public qu'au tien propre. Car tu pourrais te tromper et choisir des visages qui ressemblent au tien. Car souvent il semble que cette ressemblance précisément nous plaise, et si tu étais laid, tu choisirais des visages qui ne sont pas beaux et tu peindrais des figures laides, ainsi que le font beaucoup de peintres, dont les figures ressemblent souvent à leur auteur. Prends donc la beauté, comme je viens de te le dire, et grave-la dans ta mémoire[1] ».

Qui parle ainsi? L'élève de Verrocchio, Léonard de Vinci.

Aucun peintre n'a eu en effet au même point que Léonard le culte de la forme caressée, irréprochable comme lignes et cependant pénétrée dans ses moindres parties, non seulement de la chaleur de la vie, mais encore de la chaleur du sentiment, du mystérieux rayonnement de l'âme. Son idéal, ce n'est ni la santé robuste, ni la beauté plantureuse, mais bien la délicatesse, parfois la morbidesse; son type de prédilection, c'est l'homme sensible, un peu rêveur, avec les qualités de l'âme l'emportant sur celles de l'esprit. La pureté de certains de ses contours n'a rien à envier à celle des plus beaux marbres grecs; le galbe en est aussi parfait. L'effort pour créer un type se fait jour dans bon nombre de ses portraits d'adolescents (dessins du Musée de Louvre, de la Bibliothèque de Windsor, etc.). C'est à peine s'il semble avoir regardé la réalité; quelques coups de crayon, et déjà son imagination ardente a transfiguré, comme par une secousse électrique, le modèle qu'il a sous les yeux. Ce modèle, il le fixe sur le papier, tout chaud encore de l'improvisation qui a fait vibrer jusqu'aux moindres cordes de son âme.

Aborder dans le cadre si limité dont je dispose une étude approfondie sur la vie et l'œuvre de Léonard de Vinci — matière qui a besoin d'être renouvelée sur tous les points — serait absolument téméraire. Le lecteur m'excusera si, réservant pour un volume spécial l'étude de tant de problèmes ardus[2],

1. Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, édit. Ludwig, ch. 137.

2. Bibl. : Je suis obligé de réserver pour le même volume la bibliographie — qui est encore toute à faire — des publications consacrées à Léonard. Il me suffira de rappeler ici les travaux de M. Charles Ravaisson-Mollien (*les Manuscrits de Léonard de Vinci*. Paris, 1881 et suiv.), de M. Richter (*The literary Works of Leonardo da Vinci*. Londres, 1883; 2 vol.), de M. Uzielli (*Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*. Florence, 1872-1884; 2 vol.), de M. Müller-Walde (*Leonardo da Vinci*. Munich, 1889 et suiv.), ainsi que les essais que j'ai consacrés au maître dans *l'Art* (1886, 1887, 1888 et 1889) et dans la *Revue des Deux Mondes* (1er octobre 1887).

je me borne ici à indiquer les traits essentiels de la physionomie de l'homme et de la physionomie de l'artiste.

Léonard naquit en 1452 dans le petit bourg de Vinci, à quelque distance d'Empoli. Il était fils naturel de Ser Piero, notaire florentin, et d'une paysanne du nom de Catherine. L'année même de la naissance de Léonard, son père lui donna une belle-mère, qui fut successivement suivie de trois autres; mais les deux premières unions ayant été stériles, le petit intrus fut élevé dans la maison paternelle. Il comptait vingt-trois ans lorsque la naissance d'un premier frère l'engagea à chercher un autre asile. Disons tout de suite que la progéniture de Ser Piero s'accrut dans la même mesure que son patrimoine : il laissa en mourant dix fils (y compris Léonard) et deux filles, ainsi qu'une fortune assez ronde. — De même que la famille Buonarroti, la famille de Vinci s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Il y a quelques années, on en a retrouvé des membres — de simples paysans — en Toscane, près de Montespertoli.



Les Ouvriers des champs. Croquis de Léonard de Vinci. (Bibliothèque de Windsor.)

L'enfant se distingua de bonne heure par les plus rares qualités du corps et les plus rares aptitudes de l'esprit : beau, vigoureux, d'une intelligence pénétrante, il promettait d'être l'homme le plus brillant et le plus complet de son pays et de son siècle. Malgré son ardeur à étudier les sciences en même temps que les arts, sa vocation bien accusée lui fit choisir la profession de peintre. D'après Vasari, tout jeune encore, il aurait peint sur une rondache une *Méduse* qui aurait provoqué l'admiration universelle. Hâtons-nous d'ajouter que ce premier chef-d'œuvre n'a rien de commun avec la *Méduse* du Musée des Offices; les juges les plus compétents refusent d'y reconnaître la main du maître.

Quand Léonard entra-t-il chez Verrocchio? On l'ignore : ce qui est certain, c'est que dès 1472 le jeune maître (il comptait alors vingt ans) se faisait admettre dans la corporation des peintres de Florence; un peu plus tard, le 2 août 1473, il exécutait un dessin, qui est le plus ancien de ses ouvrages à date certaine, un paysage à la plume, avec des montagnes et des fabriques. Il

ne sera pas sans intérêt de constater que dès ce moment il avait adopté le système d'écriture des Orientaux (de droite à gauche), auquel il resta fidèle toute sa vie.

Dans son atelier — il serait plus exact de dire dans son laboratoire — Verrocchio n'enseignait pas de formules toutes faites et ne faisait pas copier de types préconçus; il apprenait à chercher et à réfléchir. A cet égard, Léonard était bien le disciple qu'il lui fallait. Aussi, malgré sa précocité, prolongea-t-il jusqu'en 1476 au moins (ainsi jusqu'à l'âge de vingt-quatre ans) son séjour chez son maître, dont il devint peut-être l'associé.



Étude de tête, par Léonard de Vinci. (Bibliothèque de Windsor.)

Sans avoir la prétention de classer chronologiquement les dessins de Léonard, entreprise que je considère comme chimérique dans l'état de nos connaissances, je n'hésite pas à attribuer à cette période un dessin de l'Académie de Venise, *Trois Danseuses*, représentées dans les attitudes chères à Verrocchio, je veux dire avec un raccourci trop brusque, mais en même temps avec la verve que seul Léonard savait mettre dans ses créations.

Un autre dessin, une *Tête d'Adolescent*, conservée au Musée de Weimar, me semble reproduire, si tant est que l'attribution à Léonard soit hors de doute, le gamin qui a posé devant Verrocchio pour son *David*[1].

Le *Baptême du Christ*, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, nous montre une autre face des rapports de l'élève avec le maître (p. 664). Léonard, comme on l'a vu, y peignit l'Ange de gauche, figure d'une grâce, d'un charme inexprimables, et à laquelle les figures de Verrocchio servent véritablement de repoussoirs.

Existe-t-il des peintures appartenant aux débuts de la carrière de Léonard? Dans ces derniers temps, on a vu surgir toute une série de tableaux de chevalet qui se sont réclamés de cette illustre paternité : la petite *Annonciation* du

1. Ce dessin est reproduit, en regard du buste de *David*, dans un article de la *Revue universelle illustrée*, 1889, t. I, p. 180.

Musée du Louvre, l'*Annonciation* du Musée des Offices, autrefois attribuée à Ridolfo Ghirlandajo, la *Vierge à l'Œillet*, de la Pinacothèque de Munich[1]. Devant les doutes auxquels a donné lieu l'authenticité de ces ouvrages, le lecteur comprendra que j'évite d'entrer dans une discussion qui serait déplacée ici.

Au commencement de l'année 1481, les moines de San Donato a Scopeto, couvent situé aux portes de Florence, demandèrent à Léonard de peindre pour eux, dans un délai qui ne dépasserait pas deux ans et demi, un retable destiné à leur maître autel. L'artiste se mit effectivement à l'œuvre; mais, pour un motif ou pour un autre, il ne donna pas suite à son projet, et les moines furent forcés, en désespoir de cause, de confier le travail à Filippino Lippi, qui leur livra, en 1496, un de ses chefs-d'œuvre, l'*Adoration des Mages*, entrée depuis au Musée des Offices. On a essayé, dans ces derniers temps, d'identifier le tableau inachevé de Léonard avec le carton de l'*Adoration des Mages*, entré lui aussi au Musée des Offices; mais, après avoir pesé attentivement les arguments pour et contre, j'ai dû admettre que ce carton appartient à une époque postérieure et qu'il n'a pris naissance que vers 1500[2].



Étude de tête, par Léonard de Vinci. (Musée du Louvre.)

La composition, ainsi que je l'ai établi, a passé par différentes péripéties avant d'aboutir au carton du Musée des Offices. Léonard songea d'abord à peindre soit une *Nativité*, soit une *Adoration des Bergers*. Après de nombreuses hésitations, dont ses dessins rendent témoignage, il se décida pour l'*Adoration des Mages*.

1. Décrite par M. de Geymüller dans la *Gazette des Beaux-Arts*, août 1890.

2. J'ai retracé l'histoire du carton du Musée des Offices et essayé, le premier, de grouper les esquisses qui se rattachent à lui dans un article de *l'Art* (1887, t. I, p. 154 et suiv., t. II, p. 65), auquel je renvoie le lecteur.

Il existe cependant une œuvre absolument authentique de la manière florentine de Léonard, et elle est caractéristique de tout point : c'est la *Vierge aux Rochers*, du Louvre. Pour des raisons que j'ai exposées ailleurs et qu'il est inutile de reproduire ici, je n'hésite pas à placer ce chef-d'œuvre à la fin du séjour de Léonard dans son pays natal, c'est-à-dire avant 1484. La composition — reproduite ci-contre — est trop connue pour qu'il soit nécessaire de la décrire : au premier plan, l'Enfant Jésus, assis sur le sol et soutenu par un ange, lève la main, par un mouvement un peu lent et comme embarrassé, vers le petit saint Jean-Baptiste qui l'adore, les mains jointes, un genou en terre; la Vierge, elle-même agenouillée, lui présente son jeune compagnon, sur lequel elle appuie une main protectrice, tandis que l'autre main étendue semble planer au-dessus de son propre fils (ce geste se retrouve presque textuellement dans une *Madone* du Pérugin, au Musée de Nancy). — Au fond, la merveilleuse caverne que l'on sait.

La *Vierge aux Rochers*, qui de son temps semble avoir passé inaperçue (Vasari ne la mentionne même pas), marque une date capitale dans les annales de l'École florentine. Léonard a rompu avec la dureté et la sécheresse des tableaux de chevalet contemporains, notamment de ceux de Domenico Ghirlandajo : grâce à sa connaissance approfondie de la perspective aérienne, il a réussi à « envelopper » ses personnages et à leur donner pour cadre, pour cadre harmonieux, le paysage du fond, cette grotte, ces roches de dolomite, âpres et dénudées, qui font ressortir la fraîcheur des fleurs et du gazon. Quant à analyser la grâce des figures, la perfection du modelé, la sûreté des jeux de lumière, et par-dessus tout le charme infini répandu sur ce premier chef-d'œuvre, il faut y renoncer.

Dans ces dernières années, une véritable coalition s'est formée à l'étranger contre la *Vierge aux Rochers* du Louvre, dont les papiers sont cependant bien en règle (on sait qu'elle faisait partie, dès le début du XVI[e] siècle, des collections de François I[er]). L'original, affirme-t-on, c'est l'exemplaire qui se trouve à la National Gallery; celui du Louvre n'est qu'une copie, due à un élève milanais.

On ne saurait nier que dans l'exemplaire de Londres les physionomies n'aient quelque chose de plus souriant et de plus expressif. Mais si la date que nous avons assignée à la *Vierge aux Rochers* est exacte, si ce chef-d'œuvre a pris naissance avant le départ de Léonard pour Milan, il est assez naturel que le débutant ait laissé à ses créations une timidité et un archaïsme relatifs. Le menton de la Vierge, un peu bas et carré, fait penser aux modèles que reproduisait à ce moment même son condisciple le Pérugin. Les deux exemplaires ne sont d'ailleurs pas une répétition textuelle l'un de l'autre; le sol et la végétation diffèrent sensiblement. J'inclinerais donc à voir dans l'exemplaire de Londres une réplique exécutée plus tard, dans l'atelier même du maître.

Léonard se sentait mal à l'aise au milieu d'une société aussi agitée et



aussi envieuse que les artistes florentins; il ne tarda pas à quitter sa ville natale pour chercher fortune à Milan, où nous le retrouverons (chapitre VII).



Etude pour la main de l'Ange dans la Vierge aux Rochers, par Léonard de Vinci.
(Musée de l'École des Beaux-Arts.)

Dans l'intervalle qui s'écoula entre son départ et son retour (1483-1501), l'ancienne génération avait disparu tout entière. Ghirlandajo était mort en 1497, Benozzo Gozzoli en 1498, Alesso Baldovinetti en 1499; Filippino mourut en 1504; seul Botticelli prolongea son existence jusqu'en 1510, mais, vieux et infirme, il comptait à peine encore. D'autre part, les représentants de la géné-

ration nouvelle, Mariotto Albertinelli (né en 1474), Michel-Ange et Fra Bartolommeo (tous deux nés en 1475), Andrea del Sarto (né en 1486), ne faisaient guère que débuter. Est-il surprenant que les peintres ombriens, le Pérugin d'abord, Raphaël ensuite, aient fait une fortune brillante dans une cité d'ordinaire si jalouse des étrangers ! Le grand retour offensif de Savonarole et du mysticisme ne contribua pas médiocrement à leur succès.

Léonard, ayant quitté son pays natal avant d'être parvenu à la célébrité, put-il néanmoins exercer quelque influence sur ses compatriotes ? Il est certain que s'il a fondé une École et formé des élèves, ce n'est point à Florence, mais bien à Milan. D'autre part, les analogies de facture et de style que l'on remarque chez certains de ses condisciples, tels que Lorenzo di Credi, pourraient à la rigueur se ramener à l'enseignement commun reçu dans l'atelier de Verrocchio. Mais Verrocchio, peintre, a laissé des preuves trop palpables de son insuffisance pour que nous hésitions à faire honneur à son immortel élève de ces principes supérieurs de beauté plastique et de coloration. Ces principes, nous les trouvons d'abord chez Lorenzo di Credi, puis dans une certaine mesure chez Ridolfo Ghirlandajo, chez Piero di Cosimo, chez Andrea del Sarto, mais surtout chez Raphaël, qui, pendant sa période florentine, se fit le disciple respectueux et l'imitateur ardent de Léonard. Un des principaux résultats de cette action plus ou moins latente fut l'adoucissement du coloris florentin, si dur et si âpre auparavant. Fra Bartolommeo lui-même ne réussit pas à se soustraire à l'influence du souverain maître de la peinture : Vasari revient à plusieurs reprises sur les emprunts qu'il lui fit; il le montre étudiant avec ardeur ses ouvrages, s'efforçant d'imiter son coloris, surtout dans les teintes obscures pour lesquelles il employa le noir de fumée des imprimeurs et l'ivoire brûlé. « A proprement parler, déclare M. Paul Mantz, c'est dans Léonard qu'il faut chercher le point de départ du « Frate », le sentiment de son clair-obscur, sa manière d'accuser les ombres et les clairs, et de donner aux formes imitées le saisissant relief de la vie[1]. »

Nous retrouverons Fra Bartolommeo à la fin du présent chapitre, Raphaël dans le chapitre V et Andrea del Sarto dans notre prochain volume. Quant à Lorenzo di Credi, le moment est venu de faire plus ample connaissance avec lui.

Lorenzo di Credi (1459-1537) avait pour père un orfèvre florentin, Andrea d'Oderigo di Credi, et tout nous autorise à croire qu'il apprit et exerça pendant quelque temps la profession paternelle; il étudiait en même temps la peinture, en mettant surtout à contribution les fresques du Carmine et les antiques de la collection des Médicis. Entré dans l'atelier de Verrocchio, il l'assista d'abord comme aide, aux modiques appointements de 12 florins

1. *Histoire des Peintres de toutes les Écoles.*

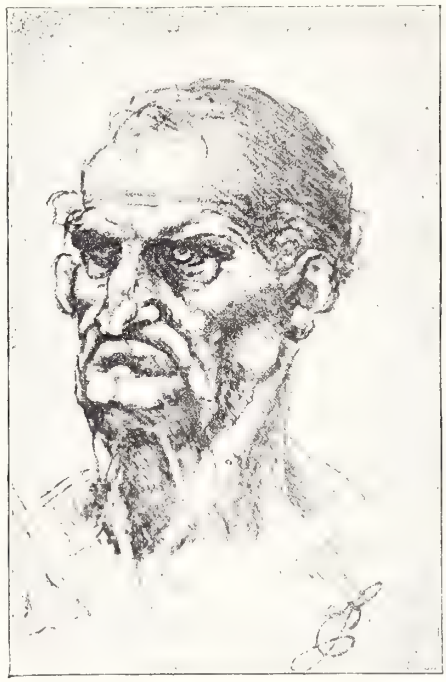


La Vierge aux Rochers Par Léonard de Vinci
(Musée du Louvre)

(600 francs) par an, mais ne tarda pas à devenir son collaborateur et son ami : en mourant, son maître l'institua son exécuteur testamentaire et le chargea en outre de terminer la statue du *Colleone* (p. 506).

Le voyage à Venise fut le seul événement marquant dans la longue carrière de Lorenzo : ami du travail et de la tranquillité, entouré de la considération universelle, il ne quitta plus sa ville natale que pour de courtes absences.

Parmi les premières peintures de Lorenzo, Vasari signale deux *Madones*, copiées, l'une d'après Verrocchio, l'autre, meilleure que la précédente, d'après Léonard de Vinci. Lorenzo, ajoute le biographe, imita celui-ci avec tant d'exactitude, que l'on ne pouvait distinguer la copie de l'original. Ces deux *Madones* furent envoyées au roi d'Espagne.



Étude de tête, par Léonard de Vinci.
(Musée du Louvre.)

Porté au recueillement, presque à la vie contemplative, Lorenzo di Credi, longtemps avant d'être touché par les prédications de Savonarole, dont il devint le sectateur fervent, n'affectionnait que les sujets religieux et les scènes les plus calmes (*Annonciations*, *Nativités*, *Adorations des Bergers*, etc.), qu'il relevait par une ornementation des plus discrètes et par des paysages limpides. Il poussa le scrupule jusqu'à sacrifier, sur l'autodafé de 1497, tous ceux de ses tableaux qui ne lui paraissaient pas irréprochables au point de vue religieux.

Cet artiste, consciencieux et méticuleux s'il en fut, s'impose à notre estime par sa technique minutieuse, qui produit souvent de la monotonie et qui donne à ses tableaux l'aspect d'émaux (voy. p. 575). Il ne se recommande pas moins par la candeur et la sérénité des impressions, qui ne vont point toutefois jusqu'à la suavité de Léonard, jusqu'à la ferveur du Pérugin. N'ayant qu'une corde à son arc, il se répétait sans cesse, comme la plupart des peintres religieux du temps, notamment le Pérugin; aux fraîches et poétiques impressions qu'il avait puisées à l'origine au contact de la nature, il substitua peu à peu des formules.

Il n'y aurait donc aucun intérêt à dresser ici le catalogue d'un œuvre assez considérable et dont la chronologie n'est pas toujours facile à déterminer. J'y renonce avec d'autant moins de regret que ce travail a été mené à bonne fin

par MM. Crowe et Cavalcaselle. Je me bornerai à décrire quelques compositions particulièrement caractéristiques.

L'*Adoration des Bergers*, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, est une composition excellente, peinte avec amour et émotion, pleine de recueillement et de charme. Une lumière tranquille enveloppe le paysage frais et vaporeux, dans lequel se dresse la masure obligatoire qui sert de refuge à la Sainte Famille. Sur le gazon, des fleurs dont le fini aurait pu faire envie aux Flamands. L'Enfant Jésus repose sur un drap bleu relevé à une de ses extrémités par une gerbe, de manière à former oreiller. Sa mère agenouillée l'adore, en compagnie de deux anges; deux autres anges, debout au fond, se communiquent leur joie par leurs gestes; un berger, à genoux, fait pendant à la Vierge; un autre s'incline en levant les mains d'un air d'admiration. Au premier plan, d'un côté saint Jean-Baptiste adulte, tenant l'agneau, de l'autre saint Joseph, appuyé sur son bâton. Dans ces figures l'artiste fait preuve d'une force d'abstraction assez grande pour ne pas s'arrêter aux pauvretés de ses modèles et pour leur donner une plénitude (exagérée, selon son ordinaire, dans le « bambino »), qui n'est pas encore la beauté, mais qui la prépare. Cette belle page marque l'apogée du talent de Lorenzo.



Portrait de Lorenzo di Credi.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Le *Baptême du Christ*, au couvent de San Domenico près de Fiesole, n'ajoute rien à ce que nous savons des mérites et des défauts de Lorenzo : l'éclairage est excellent, égal et doux, mais le dessin pèche par sa lourdeur; le corps nu du Christ surtout manque de toute élégance.

Vasari considère comme le chef-d'œuvre de Lorenzo la *Vierge entre saint Julien et saint Nicolas*, qui, du couvent de Santa Maria Maddalena dei Pazzi, est entrée en 1812 au Musée du Louvre. Il est impossible, déclare-t-il, de surpasser le fini de ce tableau. L'Enfant Jésus, potelé et joufflu outre mesure, comme dans tous les tableaux du maître, manque de grâce, mais dans saint Julien adolescent Lorenzo atteint à une suavité presque léonardesque.

Un autre tableau du Louvre, le *Noli me tangere* (la Madeleine agenouillée devant le Christ qui appuie sa main droite sur une bêche), est une jolie composition habilement agencée, avec des types dont la douceur rappelle également Léonard. Les traits et l'attitude de la Madeleine respirent la vénération la plus profonde, et il est impossible de n'en être pas touché.

Vasari signale l'habileté de Lorenzo di Credi comme portraitiste et mentionne le portrait qu'il fit de lui-même dans sa jeunesse, ceux de Verrocchio, du pérugin et de Girolamo Benivieni.

On fait en outre honneur à Lorenzo d'une série de dessins superbes, conservés entre autres au Louvre (deux d'entre eux gravés t. I, p. 28, 336). Il est impossible d'imaginer des physionomies plus vives et plus spirituelles (ce n'étaient point là précisément les qualités dominantes de notre artiste), à la fois plus sobres et plus précises; elles sont faites de rien : pour fond du visage, le papier teinté de rose; seuls les contours, les yeux, le nez et la bouche sont marqués d'un trait, d'une légèreté et d'une finesse admirables. Outre les dessins reproduits dans notre précédent volume, je citerai les nos 201-202 et 203 du Louvre. Une gouache du Musée de l'École des Beaux-Arts (photographiée par Braun), une *Tête de Moine* (vue de trois quarts, barbe blanche, les épaules recouvertes d'une chape, sur papier brun préparé), offre plus de lourdeur, sinon moins de sincérité.



La Madeleine, par Lorenzo di Credi. Fragment. (Musée du Louvre.)

Sur ses vieux jours, en 1531, Lorenzo se retira, comme tant d'autres de ses compatriotes, à l'hospice de Santa Maria Nuova, qui servait en même temps de maison de retraite. Il y mourut le 12 janvier 1537.

Il laissait de nombreux élèves, parmi lesquels on cite Giovanni Antonio Sogliani (qui passa vingt-quatre années chez lui!) et Tommaso di Stefano.

Léonard et ses imitateurs florentins avaient concentré leur attention sur l'harmonie et la profondeur du coloris d'une part, et de l'autre sur la suavité des types. L'art de la composition dramatique et la science de l'ordonnance — portées si loin par Filippino Lippi — exigeaient un nouvel effort : ce fut un autre Florentin, Fra Bartolommeo, qui accepta ce rôle. Mais autant le fils du carme Filippo Lippi avait mis d'esprit, de verve et souvent de frivolité dans ses groupes, autant le dominicain y introduisit de sobriété et de conviction, s'appliquant à resserrer l'action et à produire le maximum d'effet avec le plus petit nombre de figures.

Des différents peintres florentins que nous avons passés en revue jusqu'ici, Fra Bartolommeo est le premier qui ait rompu complètement avec les errements des Primitifs; le premier, sous l'influence, à coup sûr, de Savonarole, il a supprimé tous les accessoires pittoresques, les motifs anecdotiques, les portraits, pour faire de la vraie grande peinture d'histoire. Cette nouveauté ne pouvait que séduire les Florentins, de tout temps curieux des changements et

des progrès; elle fit en même temps gravir à la peinture les derniers échelons qui la séparaient encore de la perfection.

Est-il nécessaire d'ajouter qu'elle apportait fatalement avec elle une forte dose d'abstraction, inconnue aux Primitifs? Ceux-ci, grâce à leur culte pour les costumes du temps, pour les physionomies de leurs contemporains, pour la végétation, etc., s'étaient maintenus sans cesse en contact avec la réalité.

On voit d'autre part les idées d'apothéose, si longtemps proscrites de la peinture florentine, l'art de transporter les personnages dans les régions éthérées et de faire intervenir jusqu'aux nuages comme un élément dramatique plus encore que comme un élément décoratif, se substituer chez Fra Bartolommeo à la grâce, au recueillement, à la tendresse, les seules cordes qu'eussent fait vibrer ses prédécesseurs immédiats. Aussi bien la Renaissance, désormais en possession d'elle-même, ne pouvait-elle plus se contenter de la timidité, de la candeur, propres aux Primitifs.

Il fallait que de grands changements se fussent opérés dans la manière de sentir et de penser des Florentins, pour que, à dix années d'intervalle, ils en fussent venus à préférer la grandeur au pittoresque, l'idéalisme au réalisme, des ensembles merveilleusement composés, mais déjà un peu abstraits, à des détails criants de vérité et de vie, les Vierges glorieuses aux Vierges jouant avec le « bambino », Fra Bartolommeo, en un mot à Ghirlandajo et à Botticelli.

On ne saurait nier que la forte discipline de l'ordre de Saint-Dominique n'ait été pour beaucoup dans ces nobles et pathétiques compositions. Assurément, elle n'a pas donné à Fra Bartolommeo le talent, — dont aucun enseignement, aucune inspiration, ne sauraient tenir lieu, — mais ce talent elle l'a soutenu, élevé et ennobli.

Baccio ou Bartolommeo della Porta[1] était né aux portes de Florence en 1475 (il comptait donc huit années de plus que Raphaël). Quoique ses parents appartinssent à la classe la plus humble (son père était un simple voiturier, d'où son surnom de « Fattorino »), et fussent incapables de lui inculquer la moindre notion de goût, l'enfant manifesta de bonne heure une vocation irrésistible pour le dessin.

Sur les conseils de Benedetto da Majano, on le plaça, dès l'âge de neuf ans, en apprentissage chez l'honnête et médiocre Cosimo Rosselli : il s'y lia particulièrement avec son condisciple Mariotto Albertinelli, dont nous retraçons plus loin la biographie; dès cette époque, son caractère moral aussi bien que ses aspirations artistiques s'étaient nettement accusés : autant sa conduite était régulière, laborieuse, digne, autant il apportait de méthode, de réflexion dans ses ouvrages; c'était avant tout une nature contemplative. Comme tant de ses compatriotes, le jeune peintre s'inspira des fresques du Carmine (il copia en

1. Bibl. : Gustave Gruyer, *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli* (dans la collection : *les Artistes célèbres*). Paris, 1886; avec gravures.

outre des estampes de maîtres allemands, le *Portement de croix* de Martin Schongauer et le paysage qui forme le fond du *Grand Satyre* d'Albert Dürer; voy. p. 178-180), ainsi que de Léonard de Vinci (p. 673).

Bartolommeo ne comptait qu'une quinzaine d'années lorsque, quittant son maître, il s'établit pour son propre compte, en prenant pour associé Albertinelli.

Les prédications de Savonarole ne pouvaient manquer d'agir fortement sur le jeune peintre : il renonça à la peinture profane et embrassa avec enthousiasme les doctrines du réformateur. Lors de l'autodafé ordonné par Savonarole en 1497, il jeta sur le bûcher toutes celles de ses études qui lui paraissaient entachées de paganisme : seul un dessin du Musée des Offices, une *Femme demi-nue agenouillée, et un Satyre embrassant une Nymphe*, échappa à l'holocauste. Plus tard on vit le jeune prosélyte parmi les défenseurs du couvent de Saint-Marc, lorsque celui-ci fut assiégé par la foule (1498); saisi de terreur, il fit vœu, s'il échappait, de s'engager dans cet ordre de Saint-Dominique dont Savonarole était le plus noble représentant. Il tint parole : le 26 juillet 1500, il revêtit à Prato l'habit de dominicain; un peu plus tard, le couvent de Saint-Marc de Florence, illustré par tant d'artistes éminents, parmi lesquels Fra Angelico, devint sa résidence. Il ne sortit que rarement de cette retraite : un voyage à Venise en 1508, un autre à Rome en 1514, firent seuls diversion à sa vie, partagée entre la dévotion, la peinture et la musique, qu'il aimait passionnément. Ses supérieurs lui laissaient d'ailleurs une grande latitude, comme le prouve sa nouvelle association avec Mariotto Albertinelli, de 1509 à 1512.



Portrait de F. Bartolommeo. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Le portrait de *Savonarole*, exposé au couvent de Saint-Marc, est la plus ancienne peinture connue de Bartolommeo : c'est un morceau vigoureux, un peu brutal, avec un parti pris de coloris déjà très marqué, car Bartolommeo, ne l'oublions pas, était coloriste autant que dessinateur.

Le *Jugement dernier*, conservé, dans l'état le plus piteux, au Musée de l'hôpital de Santa Maria Nuova à Florence, est l'œuvre principale de cette première période. On y trouve, outre la noblesse et la gravité du style qui caractérisent le peintre-moine, ce sentiment du rythme et de l'ordonnance qu'il s'appliqua à perfectionner, comme d'autres s'étaient appliqués à perfectionner le coloris, ou la perspective, ou l'anatomie. C'est là, je ne crains pas de l'affirmer, la note dominante de Fra Bartolommeo, celle par laquelle il exerça la plus profonde influence sur son ami Raphaël.

Commencé, ce semble, du vivant de Savonarole pour la chapelle que

Gerozzo Dini avait fait construire dans le cimetière attenant à l'hospice de Santa Maria Nuova, le *Jugement dernier* fut terminé, du moins pour la partie supérieure, la seule qui soit de la main de Bartolommeo (le bas fut achevé par Albertinelli), en 1499. L'artiste y a représenté, au sommet, le Christ assis sur les nuages, la droite levée, la gauche étendue vers son flanc saignant. Autour de lui, formant comme une couronne, une nuée de séraphins; plus bas, également, assis sur des nuages, les apôtres divisés en deux groupes semi-circulaires (l'un d'eux, le quatrième de gauche, passe pour le portrait de Fra Angelico), et la Vierge qui implore son fils. Plus bas encore, en forme de triangle, un archange portant la croix, la couronne d'épines et la lance, et deux autres sonnant de la trompette, puis saint Michel debout entre les élus et les réprouvés. Vasari signale dans cette composition la souplesse et la richesse merveilleuses des draperies.

Longues furent les hésitations du nouveau dominicain avant qu'il se décidât à reprendre les pinceaux. Bernardo del Bianco, désirant obtenir que Fra Bartolommeo peignît, pour sa chapelle de la « Badia », l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*, usa de tous les moyens possibles et lui dépêcha de ses meilleurs amis pour le déterminer à entreprendre ce tableau. Mais le « Frate », retiré dans son couvent, ne s'occupait qu'à suivre les offices divins et à observer les règles de son ordre. Plusieurs années durant, il résista aux sollicitations les plus pressantes. En 1504 enfin il consentit à se mettre à l'œuvre. Il dut le regretter plus d'une fois, car la fixation du prix du tableau donna lieu à de pénibles contestations. Fra Bartolommeo, désintéressé pour lui-même (il abandonnait le produit de ses ouvrages à ses supérieurs, nous dit Vasari, et ne se réservait que ce qui était nécessaire pour l'achat des couleurs et les autres dépenses inhérentes à sa profession), n'avait pas le droit de sacrifier au même point les intérêts de son couvent : il demanda d'abord 200 florins, puis 160, tandis que Bernardo del Bianco ne voulut en donner que 80; un arbitre mit enfin les parties d'accord en fixant la rétribution à 100 florins.

L'*Apparition de la Vierge à saint Bernard* (Académie des Beaux-Arts de Florence; gravée p. 73) montre des figures admirablement combinées, une composition mouvementée et dramatique, une tonalité chaude et vigoureuse. Cependant la beauté du mouvement et du rythme et la puissance du coloris, surtout dans les deux saints de droite, qui seraient dignes d'un pinceau vénitien, ne doivent pas nous faire oublier la pauvreté des têtes. Celles des anges sont d'une laideur repoussante (yeux rouges, nez atrophié, lèvres rougies); il en est de même de la Vierge et des saints, qui paraissent tous procéder du même modèle. Le même manque d'étude se fait sentir dans les nombreuses *Madones* du « Frate » (Académie des Beaux-Arts de Florence, etc.) : dans l'une, l'enfant a la tête aussi grosse que sa mère; dans l'autre, les deux têtes sont vraiment contrefaites.

Fra Bartolommeo, il ne faut pas perdre ce détail de vue, n'est pas un observateur; la nature ne lui apparaît pas avec la fraîcheur d'impressions avec laquelle elle se présentait à Raphaël, par exemple ; il a son idéal tout formé dans sa tête, et plus il va, plus il devient indifférent à la réalité : la preuve, c'est qu'il n'aborda que rarement le portrait (dans les *Pèlerins d'Emmaüs*, peints à fresque au couvent de Saint-Marc, il introduisit les effigies de ses deux prieurs, et dans les *Saints Protecteurs de Florence*, sa propre effigie) et qu'il finit par substituer le mannequin au modèle vivant. Où il excelle, c'est dans l'art de combiner, de marier les lignes, de grouper les personnages, en un mot cet art de l'ordonnance dans lequel il devait passer maître ainsi que son ami et disciple Raphaël.

De nombreux dessins, conservés dans les collections publiques ou privées, et surtout dans le riche cabinet de M. Bonnat, nous initient aux procédés de travail, bien plus, à la manière de penser et de sentir du « Frate ». « Ces dessins, dit M. Gruyer, montrent avec quelle facilité, quelle science et quel entrain sa plume ou son crayon traçait sur le papier les sujets conçus par sa pensée, avec quelle conscience il étudiait ensuite chaque figure, la recommençant plusieurs fois afin de la perfectionner, traitant à part, ici une tête, là un bras, une main ou un pied, jusqu'à ce qu'il fût satisfait de son œuvre. En feuilletant ces croquis, on reconnaît les diverses étapes que son talent a parcourues. Dans les uns, les têtes elliptiques et les longs cous rappellent les formes familières à Cosimo Rosselli, premier maître de Fra Bartolommeo. Dans quelques autres, apparaissent certaines analogies avec Filippino Lippi. Ailleurs, la liberté de la main et la grâce des contours font presque songer à Raphaël. Mais on sent partout que le désir de rendre fidèlement la nature sous ses plus nobles aspects est la préoccupation dominante du maître. Vers la fin de sa vie, sa manière devient malheureusement plus expéditive et plus lâchée. Quant aux draperies très élégantes sous lesquelles on sent que la structure du corps humain est scrupuleusement respectée, les plus anciennes ont des plis tourmentés qui ressemblent aux remous d'un ruisseau, mais plus tard elles acquièrent la simplicité et le naturel[1]. »

Les dessins de la première manière, d'ordinaire exécutés à la plume, avec des hachures très fines, ont encore quelque chose de grêle et qui sent le Primitif plus tard, Fra Bartolommeo emploie de préférence le crayon noir, parfois aussi la sanguine. Le contraste entre sa première et sa seconde manière apparaît dans deux très beaux dessins du Musée de l'École des Beaux-Arts, une *Annonciation* et un *Ange soulevant des draperies* (ce dernier dessin provenant de la collection de Vasari) : autant l'un offre de précision, autant l'autre est largement traité.

La liaison de Fra Bartolommeo avec Raphaël (à partir de 1504) fut pour

1. *Les Artistes célèbres. Fra Bartolommeo della Porta*, p. 88-89.

tous deux la source de progrès éclatants. Raphaël enseigna au « Frate » les vrais principes de la perspective, et apprit de lui — Vasari l'affirme — certains secrets du coloris. Les deux amis s'appliquèrent surtout à résoudre les derniers problèmes de l'ordonnance, à inscrire leurs personnages dans des figures géométriques, des triangles par exemple, tout en leur conservant la liberté et le mouvement.

On constate notamment l'influence de Raphaël dans une *Vierge* du couvent de Saint-Marc, qui rappelle la *Vierge de la maison Tempi*, et dans la *Vierge* de la galerie Corsini à Rome (1516), qui procède de la *Vierge Canigiani*. Comme dans celle-ci, la composition affecte la forme pyramidale. L'ajustement de la Vierge ainsi que sa coiffure, comme l'a fait observer M. Gruyer, rappellent les Madones florentines du Sanzio.

De concert avec son ami, Fra Bartolommeo fixa pour la postérité — et c'est là son titre de gloire le plus éclatant — certaines lois de composition, comme Mantegna avait fixé certaines lois de perspective. Il s'efforça de charmer par l'ensemble des lignes autant que les Primitifs avaient cherché à séduire par le détail. Tout en faisant au paysage une part très large, il avait soin d'appuyer ses compositions sur des motifs d'architecture, qui leur donnaient de l'assiette et de la tenue. Tantôt c'étaient des pilastres ou des niches destinés à encadrer la scène, tantôt des parois, relevées par des moulures, destinées à servir de fond. L'ornementation de ces fragments resta toujours d'une extrême sobriété. Les marches, habilement disposées, des trônes permettaient d'accuser encore davantage — de graduer en quelque sorte — les différents membres de la composition. Le peintre dominicain se rencontra avec Raphaël dans l'adoption d'un motif éminemment décoratif : le baldaquin, dont les anges soulèvent les tentures au-dessus de la tête de la Vierge : les deux amis en firent usage, l'un dans la *Vierge au Baldaquin* (1508, galerie Pitti), l'autre dans le *Mariage de sainte Catherine* (1512, même galerie) et dans la *Conception* (Musée des Offices).

Des figures d'anges, d'une souplesse et d'une noblesse inconnues auparavant, servirent à relier ou à animer les différentes parties de la composition : Fra Bartolommeo les prodiguait, tantôt pour supporter le Père éternel ou la Vierge qui apparaissent dans les airs, tantôt pour leur former un cortège, tantôt pour garnir les intervalles restés vides entre les acteurs principaux.

Je m'empresse d'ajouter que la science du groupement avait pour corollaire chez Fra Bartolommeo une rare puissance dramatique, une mimique poussée jusqu'à l'éloquence. Là où ses prédécesseurs, Filippino Lippi excepté, juxtaposaient plus ou moins péniblement des personnages impassibles, l'artiste dominicain composa des groupes souples et animés; il mania ses acteurs comme de la cire molle, et si des études aussi approfondies et une conviction aussi ardente n'avaient pas présidé à ses combinaisons, je serais tenté de dire — en forçant l'expression — que parfois il jongla quelque peu avec les figures. Des

cris partis du cœur venaient d'ailleurs à tout instant réchauffer ses compositions, les vivifier, leur enlever ce qu'elles pouvaient avoir de trop apprêté. Je signalerai, entre vingt exemples, l'élan avec lequel saint François et saint



La Vierge entre saint Étienne et saint Jean-Baptiste, par Fra Bartolommeo.
(Cathédrale de Lucques.)

Dominique s'embrassent dans le *Mariage de sainte Catherine*, du Louvre.

L'idylle convenait beaucoup moins à cette nature sérieuse, assombrie de bonne heure par la catastrophe de son maître bien-aimé, et dominée par les préoccupations dogmatiques. Laissant à son ami Raphaël les *Vierges au Chardonneret*, les *Vierges dans la prairie*, les *Belles Jardinières*, il s'efforça de

célébrer, non la mère tendre et candide, mais la reine des cieux : la Vierge en gloire.

Entre les années 1504 et 1508, Fra Bartolommeo ne peignit guère que l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard*.

Au mois d'avril 1508, l'année même où Raphaël quittait Florence pour s'établir à Rome, Fra Bartolommeo se rendit à Venise, où il ne fit toutefois qu'un séjour assez court. Il y reçut la commande d'un tableau, qui orne de nos jours la Pinacothèque de Lucques, l'*Éternel couronnant sainte Madeleine et sainte Catherine* (1508-1509, avec de belles figures de saintes agenouillées sur les nuages et qui semblent sur le point de prendre leur essor). Il en rapporta surtout un sentiment plus vif de la couleur, ainsi que, si je ne fais erreur, une prédilection pour ces figures d'anges, si gracieuses à la fois et si nobles, qu'il plaça désormais au pied du trône de la Vierge, notamment dans sa *Vierge entre saint Étienne et saint Jean-Baptiste* (1509), à la cathédrale de Lucques.

En 1509, une nouvelle association conclue avec Mariotto Albertinelli témoigne d'une reprise sérieuse des travaux. Cette association, qui dura trois ans, rapporta une somme totale de 424 florins d'or (environ 20000 francs), tous frais défalqués. Les deux associés signèrent de deux anneaux réunis, surmontés d'une croix, les tableaux exécutés en collaboration.

Cette seconde période, qui s'étend de 1509 à 1512, comprend quelques-unes des plus belles pages de Fra Bartolommeo : la *Vierge glorieuse* de la cathédrale de Lucques, la *Sainte Famille* de la galerie Cowper, à Panshanger, les *Saints Protecteurs de Florence groupés autour de la Vierge*, la *Vierge entre saint Pierre et saint Paul*, dans l'église Sainte-Catherine à Pise, le *Mariage de sainte Catherine*, au Musée du Louvre, la *Vierge des Carondelet*, à la cathédrale de Besançon, etc.

Prenons le carton inachevé du Musée des Offices, le *Couronnement de la Vierge*, ou, comme on l'appelle également, les *Saints Protecteurs de Florence groupés autour de la Vierge* (1510-1517). Quelle merveilleuse entente et du groupement et de la gradation dramatique! Au premier plan, deux anges assis et deux saints agenouillés, dont l'un se retourne vers le spectateur (c'est un geste familier au « Frate »). Plus loin, sur les marches du trône, six saints debout, formant comme la garde d'honneur de la reine des cieux, la contemplant ou la montrant avec vénération; plus près d'elle, saint Jean Gualbert et sainte Reparata s'inclinant profondément; puis le petit saint Jean qui s'agenouille, par un mouvement d'une spontanéité admirable, devant l'Enfant divin et sa mère; derrière ce groupe, avec lequel l'intérêt dramatique de la composition semblait épuisé, l'artiste, par une inspiration de génie, a placé sainte Anne, debout, les mains levées, appelant les bénédictions d'en haut sur sa progéniture. Le groupement en forme de pyramide est là tout entier, savant, élégant, plus compliqué même que chez Raphaël. Cette

figure de sainte Anne, qui domine toutes les autres, relie la partie terrestre à à la partie céleste, à ces groupes d'anges qui portent les tables de la Loi, ou qui jouent de toutes sortes d'instruments, et enfin à la Trinité, dont la triple face couronne cette page éclatante. Prise isolément, chacune des figures nous toucherait par sa ferveur; rapprochées les unes des autres, l'éloquence des gestes se trouve décuplée.

Quel pas de géant, en dehors des données reçues, que cette composition à peine ébauchée! C'est tout le XVI[e] siècle, avec l'aisance de la composition et le pathétique; c'est déjà presque Raphaël, et voilà précisément ce qui fait du tort à Fra Bartolommeo : le jour éclipse trop l'aurore, l'élève fait trop oublier le maître.

En 1511, Fra Bartolommeo peignit la *Sainte Famille* ou le *Mariage mystique de sainte Catherine*, dont la Seigneurie de Florence fit cadeau, l'année suivante, à Jacques Hurault, évêque d'Autun et ambassadeur de Louis XII (aujourd'hui au Musée du Louvre).

La *Vierge des Carondelet*, à la cathédrale de Besançon (1511-1512?), dont l'histoire vient d'être élucidée par M. Auguste Castan, charme par le mélange de figures idéales et de personnages réels. Contrairement à ses habitudes, Fra Bartolommeo y introduisit un portrait, celui du donateur Ferry Carondelet; il le plaça à genoux, en face de saint Jean-Baptiste également agenouillé, tandis que plusieurs saints debout témoignent par leurs gestes leur vénération à la Vierge. Celle-ci s'approche en planant dans une gloire d'anges, et son arrivée donne à la scène le caractère le plus auguste.

Après la rupture avec Albertinelli, Fra Bartolommeo travailla seul pendant quelque temps; il peignit le *Mariage de sainte Catherine* (réplique considérablement développée du tableau du Louvre), entré au palais Pitti, la *Vierge au Baldaquin*, restée au couvent de Saint-Marc, la *Sainte Madeleine* et la *Sainte Catherine d'Alexandrie*, acquises par le Musée de Sienne.

En 1514, il entreprit le voyage de Rome, poussé par le désir de revoir son ami Raphaël, dont la réputation s'étendait maintenant aux derniers confins de l'Europe, et aussi par la curiosité de contempler de près les merveilleuses peintures de Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine. A cette occasion, il commença pour son hôte, Fra Mariano Fetti, le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* qui ornent aujourd'hui le palais du Quirinal.

Vers le milieu de la même année, Fra Bartolommeo était de retour à Florence : sa santé, dès lors gravement altérée, le força de chercher un refuge dans un hospice de Pian di Mugnone, appartenant à son ordre. Il y peignit une *Vierge*, aujourd'hui exposée au couvent de Saint-Marc.

La même année, s'il faut en croire Vasari, le « Frate », désirant montrer sa science du nu, peignit un *Saint Sébastien*, dont la beauté troubla certaines Florentines, au point d'obliger les Pères de Saint-Marc à reléguer le tableau

dans la salle capitulaire. On croit avoir retrouvé ce tableau dans le *Saint Sébastien* appartenant à M. Alaffre, juge de paix à Pézenas.

A Florence, les artistes même les plus éminents se voyaient sans cesse forcés de compter avec la critique. Quelle que fût l'ampleur du style de Fra Bartolommeo, certains de ses confrères ne s'avisèrent-ils pas de qualifier sa manière de mesquine! Ce fut pour répondre à cette calomnie qu'il exécuta, en 1514, le *Saint Marc*, de cinq brasses de haut, aujourd'hui un des joyaux de la galerie Pitti. Vasari, à qui nous devons cette information, loue la perfection du dessin, non moins que la beauté du travail. Le « Frate » s'y est très certainement inspiré de Michel-Ange, mais sans atteindre ni à la fierté du dessin, ni à la puissance d'expression de son modèle.

Les années 1515-1517 sont marquées par une série considérable de *Vierges* (Pinacothèque de Lucques, Musée de l'Ermitage, galerie Corsini à Rome, etc.), de *Saints*, de scènes tirées de l'Évangile (l'*Annonciation*, du Musée du Louvre; l'*Assomption*, du Musée de Naples, la *Présentation au temple*, du Musée du Belvédère, etc.).

La plus pathétique des créations de Fra Bartolommeo, la *Déposition de croix*, du palais Pitti (gravée p. 21), ne porte pas de date, mais tout nous autorise à la classer dans cette période. Si la tête du Christ, et même, dans une certaine mesure, celle de la Vierge, offrent des pauvretés qu'il est impossible de nier, en revanche combien celle de saint Jean n'est-elle pas expressive, et quel élan de tendresse, de foi, de douleur, dans la Madeleine qui s'est jetée sur les pieds du supplicié, et qui les serre contre sa poitrine par une étreinte passionnée!

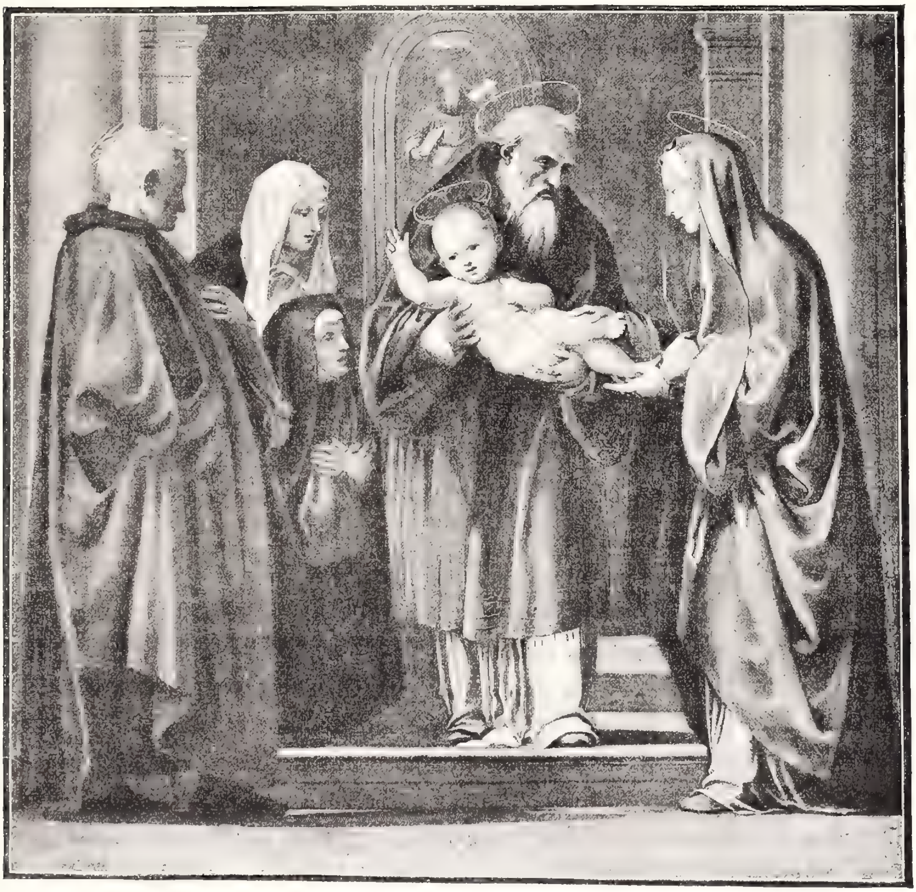
Fra Bartolommeo, dont la santé était depuis longtemps minée, mourut d'un accès de fièvre le 6 octobre 1517, âgé de quarante-deux ans seulement.

Le pieux et éloquent peintre dominicain laissa de nombreux élèves : le médiocre Fra Paolino de Pistoja (1490-1547), l'héritier de ses ébauches et esquisses, puis Cecchino del Frate, Giovanni Cianfanini, Gabriele Rustici, Fra Agostino, Fra Andrea, et la sœur Plautina Nelli (1523-1587), qui ne le connut toutefois pas personnellement. Plusieurs autres artistes — Ridolfo Ghirlandajo, Antonio Sogliani et Giuliano Bugiardini — s'inspirèrent de ses principes, mais sans s'assujettir à une imitation systématique.

Il y a loin des peintures du « Frate » à celles de son ami et associé Mariotto Albertinelli : ce n'est pas à dire que celui-ci ne soit pas un peintre très habile, un excellent coloriste; il lui manque seulement cette qualité qui décuple les autres : l'inspiration, le souffle, l'élan, inséparables de la conviction.

Tout était contraste entre les deux artistes. Tandis que Bartolommeo cédait à son penchant pour le recueillement, Albertinelli recherchait les

plaisirs les plus frivoles; tandis que Bartolommeo suivait les prédications de Savonarole, Albertinelli courtisait ses ennemis les Médicis (il fit le portrait d'Alfonsina Orsini, femme de Pierre le jeune). Cette diversité d'humeur s'étendait à leurs études : Bartolommeo mettait de préférence à contribution les œuvres des peintres — Masaccio. Filippino, Léonard, — Albertinelli, les



La Présentation au Temple, par Fra Bartolommeo. (Musée du Belvédere.)

statues antiques. Mais s'agissait-il de produire, ces deux personnalités si distinctes semblaient n'en former qu'une : Albertinelli s'assimila si bien la manière de Bartolommeo, que les contemporains déjà confondaient à tout instant les ouvrages de l'un avec ceux de l'autre.

Né en 1474, un an avant Bartolommeo, Albertinelli apprit d'abord le métier de batteur d'or, qu'il quitta, vers l'âge de vingt ans, pour fréquenter l'atelier de Cosimo Rosselli, où Bartolommeo l'avait précédé.

La détermination prise par Fra Bartolommeo plongea son joyeux compagnon dans le désespoir le plus profond. Sans sa frivolité et son épicurisme, il n'aurait pas tardé, nous affirme Vasari, à entrer également dans les ordres.

Voulant du moins remplir le dernier engagement et exécuter comme le legs suprême de son ami, qui paraissait alors mort, non seulement au monde, mais encore à l'art, il consentit à terminer son *Jugement dernier*, en se servant du carton commencé. Il y peignit d'après nature le directeur de l'hospice et plusieurs des frères, chirurgiens habiles, puis le donateur et sa femme, ainsi que le jeune Giuliano Bugiardini, dont il reproduisit la chevelure avec une telle habileté, que l'on pourrait compter, à en croire Vasari, les cheveux un à un. Il se représenta lui-même parmi les personnages qui sortent du tombeau, et introduisit également dans la composition le portrait de Fra Angelico.

La *Visitation*, du Musée des Offices (1503), est une peinture des plus estimables, avec des figures amples et nobles, peut-être trop fortement inclinées l'une vers l'autre, de manière à former un triangle. Des arcades, aux piliers richement décorés, encadrent la composition.

La Chartreuse du Val d'Ema, près de Florence, possède une fresque particulièrement précieuse de l'habile et inégal collaborateur de Fra Bartolommeo, une *Crucifixion*, peinte en 1506. Le dessin y manque de pureté, mais le coloris a un éclat et une chaleur tout péruginesques. Une curieuse anecdocte, rapportée par Vasari, se rattache à cette page brillante : Pendant le séjour de Mariotto à la Chartreuse, ses aides, trouvant que les Pères ne les nourrissaient pas assez abondamment, entreprirent d'augmenter leur ration à l'insu et au détriment de leurs hôtes. S'étant procuré des fausses clefs, ils ouvrirent les tours sur lesquels, à l'entrée de chaque cellule, on déposait les provisions (Vasari se sert du mot pittoresque de « pietanza », pitance) destinées à chaque chartreux, et s'approprièrent tantôt la part de l'un, tantôt la part de l'autre. Grand émoi dans cette demeure d'ordinaire si calme. Les Pères, ne soupçonnant pas les jeunes peintres, qui cachaient fort bien leur jeu, s'en prirent les uns aux autres. La vérité se découvrit enfin, et, pour prévenir le retour de ces « charges » d'un goût douteux, les Pères doublèrent la ration de Mariotto et de ses aides. Ceux-ci, ajoute Vasari, terminèrent leur travail avec « allegrezza » et au milieu de rires sans fin.

L'année suivante, en 1506, Albertinelli peignit le beau tableau que l'on admire aujourd'hui au Louvre, la Vierge debout sur un piédestal, entre saint Jérôme et saint Zanobi, tenant dans ses bras l'Enfant qui bénit. Sur le piédestal sont figurés en grisaille Adam et Ève.

On a vu plus haut que l'association entre Fra Bartolommeo et Albertinelli avait pris fin en 1512 : peut-être fut-ce à la suite de cette rupture que ce dernier prit la résolution d'embrasser une autre carrière. S'il faut en croire Vasari, les « sophistications » et le travail cérébral inséparables de la peinture, joints aux critiques de ses confrères, lui rendirent cet art si odieux, qu'il résolut de s'adonner à un genre de vie plus bas, mais moins pénible et plus agréable. Il ouvrit donc une très belle auberge, en dehors de la porte

San Gallo, et près du vieux pont du Dragon une taverne et un hôtel qu'il tint lui-même pendant une série de mois, disant qu'enfin il cultivait un art où il n'avait à s'occuper ni de muscles, ni de raccourcis, ni de perspective, et surtout où il n'avait pas à compter avec la critique. Il ajoutait que l'art qu'il avait adopté créait la chair et le sang, tandis que celui qu'il avait abandonné les imitait seulement; que dans l'un, avec son bon vin, il s'entendait louer tous les jours, et que dans l'autre il ne recueillait que le blâme. A la fin, il se dégoûta de ce triste métier et revint à la peinture.

Vers la fin de sa vie, Albertinelli fut invité à se rendre au couvent de la Quercia, près de Viterbe (p. 251), pour y exécuter différents ouvrages (peut-être aussi seulement pour y terminer un tableau laissé inachevé par Fra Bartolommeo). Ce séjour fut coupé par une excursion à Rome, où il peignit, dans la chapelle de Fra Mariano Fetti, le *Mariage de sainte Catherine de Sienne avec le Christ*, en présence de la Vierge et de saint Dominique.

Albertinelli mourut à Florence, quelques mois plus tard, le 5 novembre 1515, âgé de quarante et un ans.



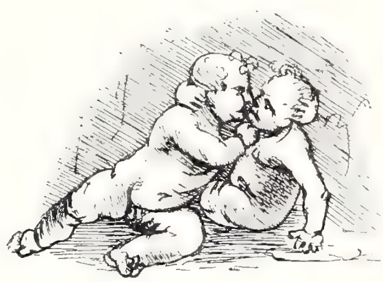
Portrait d'Albertinelli.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

De même que Fra Bartolommeo, il forma une phalange d'élèves : Pontormo, Giuliano Bugiardini, Franciabigio, Visino, Lorenzo d'Imola, etc.

Albertinelli est un des premiers types de la génération des artistes libertins, qui précéda en Italie et plus spécialement à Florence la génération des artistes spadassins, je veux dire les Benvenuto Cellini et les Leone Leoni. Aussi peu conséquent d'ailleurs avec lui-même que son contemporain le Pérugin, ce peintre, à la fois sans convictions religieuses et sans convictions morales, ne peignit que des tableaux de sainteté : dans la liste assez longue de ses ouvrages, on chercherait en vain un sujet mythologique ou historique. On y chercherait aussi en vain l'émotion et le pathétique propres à son immortel collaborateur. Mais on y doit admirer de sérieuses qualités techniques, l'entente des effets de lumière et du coloris.

Quel que fût le talent de Fra Bartolommeo et d'Andrea del Sarto, pour ne point parler des artistes de second ordre, l'École florentine, privée de Léonard, semblait n'avoir plus de maître véritablement supérieur à opposer aux chefs des Écoles de l'Ombrie et de Venise. Les succès remportés à Florence même par le Pérugin prouvent que les Florentins, naguère si sûrs d'eux-mêmes, commençaient à douter et à entrevoir la possibilité d'une transformation de leur École. Longue est la série des ouvrages peints chez eux par ce maître : on en trouvera

la liste dans le chapitre consacré à l'École ombrienne. Un autre étranger, Raphaël, cueillit lui aussi, quoique à peine sorti de l'adolescence, les plus beaux lauriers dans cette ville si peu hospitalière. Mais voilà que subitement Michel-Ange, jusqu'alors uniquement connu comme sculpteur, se révèle comme un peintre de tout premier ordre. Quoique nous ayons dû prendre le parti de réserver pour notre troisième volume l'étude de son œuvre peint aussi bien que de son œuvre sculpté, comment ne pas mentionner dès à présent le coup d'éclat par lequel il affirma ses aptitudes : le carton de la *Guerre de Pise* (1504-1505)! Les prodigieuses fresques de la voûte de la chapelle Sixtine (1508-1512) ajoutèrent encore à la stupéfaction des contemporains. La grande peinture d'histoire, à la façon de Giotto et à la façon de Masaccio, rentrait enfin dans ses droits et reléguait dans l'ombre la peinture épisodique, charmante et spirituelle, si l'on veut, mais surtout passablement frivole, à laquelle l'École florentine n'avait cessé de sacrifier depuis un siècle. Quel voisinage, pour les auteurs des fresques de l'*Histoire de Moïse* et de l'*Histoire du Christ*, pour les Botticelli, les Ghirlandajo, les Signorelli, les Pérugin et les Pinturicchio, que ces créations surhumaines! Par l'effort du génie de Michel-Ange, l'École florentine, à la veille d'être détrônée, ressaisit donc son empire en peinture, comme elle l'avait ressaisi en sculpture et en architecture.



Enfants qui s'embrassent, par Léonard de Vinci.
(Bibliothèque de Windsor.)



Les Élèves de Raphaël travaillant à la décoration des Loges.
(D'après un stuc des Loges.)

# CHAPITRE IV

L'ÉCOLE TOSCANO-OMBRIENNE : MELOZZO DA FORLI ET SIGNORELLI. — L'ÉCOLE OMBRIENNE : LE PÉRUGIN ET PINTURICCHIO.

Entre l'École florentine et l'École ombrienne se placent l'École siennoise d'abord, puis plusieurs maîtres considérables qui participent de l'une et de l'autre, sans renoncer cependant à leur autonomie, tels que Melozzo da Forli et Luca Signorelli.

En ce qui concerne l'École de Sienne, représentée à ce moment par Bernardino Fungai (1460-1516), Girolamo del Pacchia (1497-1535?), Giacomo Pacchiarotti (1474-1540?), Baldassare Peruzzi (1481-1536), Domenico Beccafumi (1486-1551) et surtout par le Sodoma (1477-1549), il m'a paru préférable de l'étudier en bloc dans mon prochain volume, en groupant ces différents maîtres autour de l'éclatante figure du Sodoma. Par contre, je m'occuperai dès à présent de la série des artistes toscano-ombriens qui, par la date de leurs travaux, rentrent dans le cadre du présent volume.

Vasari aurait-il poussé la légèreté jusqu'à introduire dans l'histoire de l'art des personnages absolument imaginaires? On serait tenté de le croire en lisant le curieux commentaire que M. Milanesi a joint à la biographie d'un compa-

triote de Vasari, le miniaturiste, peintre et architecte dom Bartolommeo della Gatta, abbé de San Clemente d'Arezzo. M. Milanesi commence par établir que Vasari est le seul auteur qui mentionne cet artiste. Puis il essaye de démontrer que les renseignements qu'il nous a fournis sont tous de pure fantaisie. D'après le biographe, dom Bartolommeo aurait appartenu au couvent des Anges de Florence : vérification faite, aucun religieux de ce nom ne figure sur les registres de la corporation. D'après le biographe, les miniatures des livres de chœur de l'église San Martino de Lucques seraient l'œuvre de dom Bartolommeo : or ces miniatures ont, selon toute vraisemblance, pour auteurs un certain enlumineur lucquois nommé Bartolommeo et dom Giuliano Amadei. Le biographe fait honneur à dom Bartolommeo de la fresque du *Christ remettant les clefs à saint Pierre*, dans la chapelle Sixtine; mais on sait aujourd'hui que cette fresque doit être restituée au Pérugin, peut-être assisté de Fra Diamante. Passe-t-on en revue les tableaux attribués par Vasari à l'abbé de Saint-Clément, on y découvre deux mains différentes : les uns rappellent Piero della Francesca, les autres Luca Signorelli, etc.

M. Milanesi convaincra-t-il ses lecteurs? J'en doute. Vasari était trop bien informé des choses d'Arezzo, sa ville natale, pour avoir admis sans preuves l'existence d'une personnalité aussi considérable. De nombreuses peintures montrent en outre une individualité bien tranchée. Je citerai en première ligne le *Saint Roch* debout (salle IV, n° 9) du Musée d'Arezzo. Ce morceau se distingue par sa grande tournure, unie à une conception assez réaliste; on y reconnaît de prime abord l'influence de Piero della Francesca. Le coloris brun des chairs et la précision du modelé rappellent de la manière la plus frappante le *Saint Jérôme* de la cathédrale d'Arezzo, également attribué à dom Bartolommeo. Le *Saint Roch* à genoux (même salle, n° 18) offre des qualités non moins sérieuses : la gamme, formée de gris, de noir et de brun, témoigne d'une rare entente du coloris; le dessin est serré et vigoureux. Ici encore, et surtout dans la figure du Christ apparaissant dans les airs, on retrouve les leçons de Piero, qui n'a séjourné nulle part sans laisser une trace profonde; c'est le même esprit rationaliste, — si foncièrement opposé à la tradition mystique du moyen âge, — que dans les fresques de l'église San Francesco.

A Cortone, une peinture de l'église San Domenico, un *Couronnement de la Vierge*, offre une recherche, non moins grande, du caractère; à force d'ascétisme les personnages touchent presque au sublime.

On attribue à un autre peintre d'Arezzo, à Lorentino di Andrea, une *Madone* trônant et deux saints (avec la date 1482) au Musée d'Arezzo. Cette composition se rapproche, elle aussi, de la manière de Piero della Francesca.

Le désir de se découvrir des artistes pour ancêtres a amené l'historien par excellence de l'art italien à donner place dans son recueil à un Lazzaro Vasari,



Le Couronnement de la Vierge (fragment), attribué a dom Bartolommeo della Gatta. (Église San Domenico a Cortone.)

qui aurait cultivé la peinture à Arezzo pendant la première moitié du xv^e^ siècle. Mais l'érudition, l'implacable érudition, a fait justice de cette pieuse légende — on n'ose dire de cette pieuse supercherie, — car Giorgio Vasari a très certainement été sincère dans son assertion : elle nous a appris que son aïeul Lazzaro fut sellier, non peintre. Quant à son fils Giorgio, le père du biographe, il pratiquait l'art du potier, l'industrie des vases, d'où le surnom de Vasari.

Quoique située en Romagne, non en Toscane, Forli n'était pas tellement éloignée de Borgo San Sepolcro que les leçons de Piero della Francesca ne pussent y pénètrer. Piero entretenait d'ailleurs des relations suivies avec une ville plus rapprochée de Forli : je veux parler d'Urbin. Ainsi s'explique comment il a pu agir à distance sur le plus célèbre des Forliviens, Melozzo degli Ambrosi[1]. Mais ici s'élèvent diverses difficultés dont je dois au préalable entretenir le lecteur.

De prime abord, Melozzo paraît une émanation de Mantegna, avec quelque chose de moins précis et de plus ample, avec plus d'abandon. Comme son prototype, il a un faible pour les effets de perspective et les raccourcis, mais, comme lui, il sait à l'occasion donner à ses figures une liberté et une grâce souveraines. La fresque représentant Sixte IV nommant Platina préfet de la Vaticane peut se rattacher aux portraits de la famille des Gonzague, peints par Mantegna dans la « Camera degli Sposi » ; de même les *Anges musiciens* de la sacristie du Vatican se rapprochent, par leur rythme merveilleux, des *Muses* du maître padouan, avec cette différence que Melozzo y a mis une suavité et un élan inconnus à son devancier.

J'ajouterai que l'anneau entre Mantegna et Melozzo serait facile à découvrir : un artiste de Forli, Ansuino, avait figuré à Padoue parmi les disciples du Squarcione, parmi les collaborateurs de Mantegna; il avait travaillé aux fresques de l'église des « Eremitani ».

Cependant ni les types ni les draperies de Melozzo ne rappellent ceux de Mantegna. Les figures d'enfants ou d'anges de celui-ci, si caractéristiques, avec leur petite bouche et leur nez aux narines dilatées, leur peau comme gonflée, ne se retrouvent nulle part chez le peintre de Forli; à cet égard Melozzo se rapproche plutôt de Benozzo Gozzoli (bouche en cœur ou pincée, nez retroussé, épais cheveux blonds). De même ses draperies, d'une ampleur excessive, jurent avec les draperies, si écrites, de Mantegna, sauf peut-être dans le Christ du Quirinal. On pourrait multiplier ces exemples et établir entre autres que Mantegna avait atteint à la beauté et à la liberté par une étude assidue de l'antique et que Melozzo y atteignit par une sorte de travail intime.

1. Bibl. : G. R(eggiani), P., *Alcune Memorie intorno il pittore Marco Melozzo da Forli*. Forli, 1834. — Melchiorri, *Notizie intorno... Melozzo da Forli*. Rome, 1834. — Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, t. III. — E. Müntz, *les Peintures de Melozzo da Forli et de ses Contemporains à la Bibliothèque du Vatican d'après les registres de Platina*. Paris, 1875 (extr. de la *Gazette des Beaux-Arts*). — Schmarsow, *Melozzo da Forli*. Berlin et Stuttgart, 1886 (monographie d'une importance exceptionnelle).



La Musique, par Melozzo da Forli. (National Gallery.)

Sans nier l'influence plus ou moins indirecte de Mantegna, il faut reconnaître que l'influence de Piero della Francesca perce à tout instant chez le peintre de Forli. Il est certain en outre que des éléments ombriens, peut-être même flamands, contribuèrent à donner au style de celui-ci sa marque particulière.

La biographie de ce maître éminent — un des rares Précurseurs que Charles Blanc ait admis dans l'*Histoire des Peintres* — tient en peu de mots. Sa vie fut sérieuse et digne. Par un trait d'indépendance inconnu aux artistes de son temps, il se retira de la cour pontificale après la chute de son protecteur le comte Girolamo Riario et, quelques instances qu'on pût faire auprès de lui, il passa ses dernières années dans la retraite. Son œuvre a la même régularité que sa vie, sans curiosité fébrile, sans excès de production : peintre grave et loyal, il ne fut jamais un fabricant de peintures.

Melozzo degli Ambrosi naquit à Forli en 1438. Dès 1460, ainsi à l'âge de vingt-deux ans, il semble avoir fait une première apparition à Rome, où il exécuta pour Alessandro Sforza de Pesaro la copie d'une *Vierge* dite de saint Luc.

Un buste du *Christ*, conservé au musée de Città di Castello, et peint dans la manière flamande, serait, d'après M. Schmarsow, une des premières productions originales du jeune maître. Il aurait en outre peint à Rome deux tableaux, destinés à la basilique de Saint-Marc, les figures en pied de *Saint Marc l'Évangéliste* et de *Saint Marc le Pape*; ces figures, encore bien archaïques, sont d'une gravité qui touche à la raideur.

Après cette apparition à Rome, Melozzo se rendit à Urbin, où il peignit, en 1474-1475 selon toute probabilité, pour la bibliothèque du duc Frédéric, une série de tableaux consacrés à la personnification des *Arts libéraux*. De ces tableaux, quatre nous ont été conservés : deux d'entre eux, au Musée de Berlin, représentent la *Dialectique* et l'*Astronomie*; les deux autres, à la National Gallery de Londres, la *Musique* et la *Rhétorique*. Quant aux tableaux du château de Windsor (le duc Frédéric trônant et écoutant, en compagnie de son fils Guidobaldo, une leçon de Victorin de Feltre) et de la galerie Barberini à Rome (le duc Frédéric agenouillé devant un pupitre en compagnie de son fils Guidobaldo), ils ne paraissent pas se rapporter à la même série.

Les *Arts libéraux* séduisent par le mélange de figures allégoriques, tour à tour graves ou fraîches, et de personnages réels. (L'adolescent représenté aux pieds de la *Musique* est Costanzo Sforza de Pesaro, le beau-frère de Frédéric. Quant au personnage barbu, aux traits énergiques, représenté aux pieds de l'*Astronomie*, ce serait, d'après M. Schmarsow, Ottaviano Ubaldini, le parent et le confident de Frédéric.)

L'influence de Justus de Gand, qui travaillait à côté de Melozzo, perce en plus d'un endroit, par exemple dans cette belle figure de la *Musique*, fraîche comme une Flamande de Memling et cependant gracieuse comme une Floren-

tine de Botticelli ou de Filippino Lippi. Le soin avec lequel sont reproduits les ornements des vêtements de brocart ou des tapis décèle également une influence septentrionale.

Les personnifications des *Arts Libéraux* ont peut-être trop d'ampleur; je veux dire que la silhouette n'en est pas assez accusée et que les vêtements cachent trop la forme du corps. La structure des trônes sur lesquels elles siégent offrent de leur côté des formes architecturales quelque peu trapues, mais en tout cas pleines et fermes, et qui rendent témoignage de l'extrême sérieux et de l'extrême conviction propres au maître. Les deux morceaux conservés à Berlin semblent d'ailleurs avoir été indignement repeints.

La recommandation de Frédéric ne pouvait qu'être toute-puissante auprès de la cour de Rome, à laquelle le rattachaient dès lors, outre ses fonctions de capitaine général de l'Église, le mariage de sa fille Jeanne avec Jean della Rovere, neveu de Sixte IV (1475). Melozzo ne tarda pas à entrer au service du pape : les pièces comptables nous le montrent occupé à la Bibliothèque du Vatican en 1477, puis de nouveau en 1480. Nous reviendrons tout à l'heure sur ces peintures.

La ville et le sanctuaire de Lorette constituaient un des fiefs de l'insatiable Sixte IV. Plus de trente années durant, de 1476 à 1507, son neveu, le cardinal Girolamo Basso della Rovere, occupa ce siège opulent. Fidèle aux principes des souverains de la Renaissance et de son oncle en particulier, il voulut faire de la propagande au moyen des œuvres d'art, et continua brillamment l'œuvre de ses prédécesseurs.

La tâche assignée à Melozzo (en 1478, d'après M. Schmarsow) consista dans la décoration d'une chapelle octogonale dite du Trésor. L'artiste orna la coupole de huit figures de *Prophètes*, assis et méditant, puis de figures d'*Anges*, tenant les instruments de la Passion, et enfin de *Chérubins*. Des ornements classiques, d'une grande fermeté et d'une grande saveur, — torsades, oves, vases, grecques, dauphins accolés, palmettes, etc. — encadrèrent les figures.

Se conformant à la tradition, Melozzo choisit pour plusieurs de ses Phophètes le type et le costume des Sarrasins : tels sont Baruch et Zacharie, tous deux coiffés d'un turban. Les autres, avec leurs fronts dénudés et leurs barbes postiches, se rapprochent de certains types florentins contemporains. Jérémie annonce de la façon la plus saisissante les *Patriarches* que Filippino Lippi peignit quelques années plus tard à Santa Maria Novella.

Je ne puis m'empêcher de trouver un certain maniérisme dans l'arrangement des figures, par exemple dans Amos, vu de profil, ainsi que dans l'ange qui étend le doigt vers lui. Les anges, aux draperies trop amples, manquent en outre de l'aisance et de l'élégance inimitables de ceux de la basilique des Saints Apôtres : ils sont comme perdus dans les plis de leurs robes.

En 1478, Melozzo, de retour à Rome, prenait part à la fondation de l'Académie de peinture.

La décoration de la tribune de la basilique des Saints Apôtres (exécutée d'après l'opinion commune en 1472-1473, d'après Schmarsow seulement quelques années plus tard) fournit au peintre de Forli l'occasion de produire un nouveau chef-d'œuvre. Il y peignit à fresque l'*Ascension du Christ*.

Dans ce cycle célèbre, Melozzo s'appliqua surtout, comme l'a déjà constaté Vasari, à l'étude des raccourcis, ainsi qu'on pouvait le voir autrefois dans une frise, en perspective, avec plusieurs personnages occupés à cueillir des grappes de raisin, et plus ouvertement encore dans l'Ascension, où la figure du Christ est si bien en raccourci, qu'elle semble percer la voûte. Nous en dirons autant — ajoute Vasari — du groupe d'anges qui l'environnent et des apôtres qui occupent le bas de cette composition, qui est aujourd'hui même l'objet de l'admiration des connaisseurs. Melozzo déploya également une science profonde de la perspective dans les divers édifices qui ornaient cette peinture.

Lorsque la tribune fut démolie en 1711, le pape Clément XI fit incruster le fragment principal, le Christ bénissant dans une gloire d'anges, sur l'escalier intérieur du palais du Quirinal et fit don des autres fragments, parmi lesquels trois têtes d'apôtres et des anges musiciens, à la sacristie du Vatican. Si l'influence de Piero della Francesca se révèle dans la tête d'apôtre aux traits juvéniles, et si la figure du Christ se distingue par la gravité plutôt que par la beauté, en revanche, dans les anges musiciens, quel incomparable mélange de mouvement et de rythme, d'élan et de suavité, de poésie et de style! Ces figures radieuses, dont le charme ne saurait s'expliquer avec des paroles, sont uniques dans la peinture italienne : elles offrent une originalité, une liberté et une beauté telles, que Raphaël même n'est pas allé au delà.

D'après M. Schmarsow, la fresque de la chapelle de la Conception, dans la basilique du Vatican (achevée en 1479 et démolie en 1609), dont j'ai fait connaître la composition en mettant au jour un croquis de l'antiquaire romain J. Grimaldi, et dont un fragment se trouve aujourd'hui dans les grottes du Vatican, serait également l'œuvre de Melozzo da Forli. Cette fresque, représentant la Vierge et l'Enfant dans un chœur d'anges, avec saint Pierre, saint Paul, saint François d'Assise, saint Antoine de Padoue et le donateur Sixte IV agenouillé, semble avoir inspiré Raphaël lorsqu'il peignit la *Vierge de Foligno*. L'attitude de la Vierge, autant du moins que l'on peut en juger d'après le croquis de Grimaldi, offre de réelles analogies dans les deux compositions.

La décoration de la Bibliothèque du Vatican, que Sixte IV venait de faire construire, occupa Melozzo à diverses reprises entre les années 1477 et 1481. Il travailla en compagnie du peintre romain Antonazzo, non seulement dans la Bibliothèque secrète proprement dite, mais encore dans la salle ajoutée

après coup. Son dernier historien, M. Schmarsow, croit reconnaître Giovanni Santi, le père de Raphaël, dans le « Johannes pictor famulus M. Melotii », qui peignait à ses côtés. Sans vouloir pour le moment discuter cette conjecture, je rappellerai qu'une vive amitié unissait les deux artistes. Giovanni Santi célébra dans son poème :

... Melozzo a me si caro
Che in perspectiva ha steso tanto il passo.

La principale composition peinte par Melozzo pour la Bibliothèque Vaticane, *Sixte IV nommant Platina préfet de la Bibliothèque* (gravée t. I, p. 100), nous offre une de ces réunions de personnages plus ou moins impassibles, plus ou moins étrangers à l'action principale, si chères au xv[e] siècle. Nul lien et nulle animation. Le pape est posément assis dans son fauteuil; les deux mains appuyées sur les montants, il regarde devant lui d'un air indifférent et sans faire un geste qui indique qu'il s'agit d'un acte d'investiture officielle. Platina, à genoux aux pieds du souverain pontife, est plus pénétré de l'importance de la scène. Quant aux quatre neveux, debout au second plan, dans les attitudes les plus naturelles, les plus aisées, leur indifférence enlève à la scène toute animation, tout intérêt dramatique, pour ne lui laisser que le caractère d'un admirable portrait de famille, avec des physionomies merveilleusement individualisées et des attitudes prises sur le vif.



Ange faisant de la musique, par Melozzo da Forli.
(Sacristie de Saint-Pierre de Rome.)

Ces attitudes. je m'empresse de le rappeler, rappellent de la manière la plus saisissante celles de la fameuse fresque de Mantegna, la *Marquise de Brandebourg trônant au milieu de sa famille* (gravée t. I, p. 13). Même indifférence chez la plupart des spectateurs pour l'action principale. L'analogie est surtout frappante entre les deux neveux du pape, debout à gauche dans la fresque de Rome, et les deux princes ou courtisans debout à droite dans la fresque de Mantoue.

Le coloris de cette fresque magistrale est aussi nourri qu'harmonieux; l'architecture — un plafond à caissons, reposant sur des arcades supportées

par des piliers — est un prodige de perspective. L'encadrement enfin montre avec quel soin Melozzo, en artiste amoureux de la forme, s'occupait de pondérer et de compléter ses compositions : il comprend deux pilastres avec un fond bleu sur lequel se détache un vase dont deux dauphins forment l'anse; de ce vase s'échappent les branches de chêne de la famille della Rovere, qui s'étendent, en s'entrelaçant, jusqu'au chapiteau.

Après avoir longtemps orné la Bibliothèque du Vatican, la fresque de Melozzo fut transportée sur toile et placée dans la Pinacothèque pontificale.

On est surpris de ne pas trouver au service d'Innocent VIII un peintre aussi éminent que Melozzo. Les relations de l'artiste avec Sixte IV et les siens, surtout avec son neveu Girolamo Riario, seigneur de Forli, expliquent son abstention. Selon toute vraisemblance, il se retira de son propre mouvement dans sa ville natale, où l'attendaient les faveurs de Riario, tombé en disgrâce sous le nouveau pontife.

A Forli, Melozzo exécuta un certain nombre de peintures, qui ont malheureusement presque toutes disparu. Une fresque qui servait d'enseigne, le « Pestapepe » (pileur de poivre), transportée de nos jours au Musée (gymnase Morgagni), est défigurée par les restaurations. Il n'est pas impossible qu'il ait en outre travaillé aux fresques de la chapelle Feo, dans l'église SS. Biagio e Girolamo, jusqu'ici exclusivement attribuées à Palmezzano.

Melozzo mourut dans sa ville natale le 8 novembre 1494; il ne comptait que cinquante-six ans.

Nous retrouverons dans notre troisième volume le principal disciple de Melozzo, son compatriote Marco Palmezzano († 1537 ?).

De même que Melozzo da Forli, Luca Signorelli de Cortone[1] représente une École intermédiaire entre celle de Florence et celle de Pérouse; de même que lui, il procède de Piero della Francesca, avec cette différence que, au lieu de s'attacher aux problèmes de perspective, il s'attache à l'étude du nu et aux problèmes d'anatomie, et devient par là le précurseur de Michel-Ange. Doué d'un goût moins pur que Melozzo, il l'emporte sur lui par sa verve et sa fougue; heurté et violent autant que son émule est sage et tempéré, il remet en honneur les compositions dramatiques, si longtemps négligées, et rouvre la voie dans laquelle Michel-Ange et Raphaël célébreront tant de triomphes.

Luca di Egidio di Ventura de' Signorelli naquit à Cortone vers 1441. Il se rendit de bonne heure à Arezzo, où il reçut l'hospitalité dans la maison de son oncle, Lazzaro Vasari, le frère de sa mère (p. 692). Il eut pour premier maître Piero della Francesca, à qui il prit entre autres son goût pour les raccourcis, et s'assimila sa manière au point d'embarrasser parfois les connais-

1. Bibl. : Robert Vischer, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance*. Leipzig, 1879. (Monographie des plus consciencieuses.)

seurs. Vers 1470, il compléta ses études à Florence, où l'exemple de Verrocchio et de Pollajuolo ne put que développer en lui la passion des études anatomiques.

Un de ses premiers ouvrages, la *Flagellation du Christ*, au Musée de Brera, offre de frappantes analogies avec le style de Piero. Ce petit tableau est d'ailleurs des plus médiocres. Le coloris en est dur et la perspective défectueuse; la composition se fait remarquer par sa gaucherie. Pilate, assis sur une sorte de trône très élevé (sur lequel on ne comprend pas qu'il ait pu monter sans échelle), a l'air d'un singe perché au haut d'un meuble. Mais le modelé offre déjà de la vigueur et de la hardiesse.



Portrait de Signorelli, par lui-même. (Dôme d'Orvieto.

Comme fresquiste, la carrière de Signorelli est marquée par quatre grandes étapes : la décoration de la sacristie de Lorette, celle de la chapelle Sixtine (avant 1484), celle du cloître de Monte Oliveto Maggiore, et enfin celle de la chapelle de la Vierge au dôme d'Orvieto.

A la « Casa Santa » de Lorette, Signorelli décora, probablement entre les années 1476 et 1479, la sacristie octogonale de gauche. Il y peignit huit *Anges*, les *Quatre Évangélistes*, les *Quatre Pères de l'Église*, dix *Apôtres* (groupés deux par deux, dans des niches peintes), et enfin l'*Incrédulité de saint Thomas* (inspirée, ce semble, du groupe de Verrocchio) et la *Conversion de saint Paul*. Le coloris se distingue par son éclat, les figures par leur grâce prime-sautière. Dans la nef même de l'église, Signorelli peignit en grisaille vingt-six *Prophètes* et *Docteurs*, assis dans des médaillons. Ces dernières figures ont malheureusement été dégradées par les retouches.

Dans l'*Histoire de Moïse*, peinte sur les parois de la chapelle Sixtine, Signo-

relli, se conformant aux principes de ses collaborateurs florentins, mêle les personnages et les costumes de son temps aux figures bibliques. Le groupement est d'ailleurs plus vivant et plus savoureux chez lui que chez Ghirlandajo; de même que certaines figures se distinguent par une liberté, une désinvolture ou une noblesse inconnues à celui-ci : tels sont l'homme assis, une jambe croisée sur l'autre, vers le milieu de la composition, et l'adolescent debout à l'extrême droite, prototype des lansquenets que le maître peindra plus tard à Monte Oliveto et à Città di Castello. Il est fâcheux que la multiplicité des épisodes (Moïse ne paraît pas moins de cinq fois dans la composition, dans cinq actes différents de son ministère) nuise à l'action générale et à l'effet d'ensemble [1].

Avec ces fresques alternaient d'importants tableaux de chevalet. Aussi fécond que laborieux, Signorelli défraya à peu près toutes les villes de la Toscane et de l'Ombrie : Cortone, Volterra, Arezzo, Castiglione, Montepulciano, Pérouse, Città di Castello, Spolète, etc.

A Florence, il peignit sur toile, pour Laurent le Magnifique, « quelques figures nues de divinités païennes » (le *Triomphe de Pan*, au Musée de Berlin) et une *Madone accompagnée de deux Prophètes*.

Malgré son titre, le *Triomphe de Pan* manque absolument des qualités que nous recherchons dans les compositions classiques. Rien ne se saurait imaginer de plus tourmenté ni de plus discordant; nul rythme et nulle harmonie dans le groupement; les personnages, représentés nus dans des attitudes destinées à faire ressortir la science anatomique de l'artiste (de face, de profil, de trois quarts, de dos; les uns debout, d'autres assis, l'un même étendu sur le sol), se trouvent mal à l'aise dans l'espace limité où ils sont entassés. Pour les y faire tenir convenablement, il eût fallu donner plus de profondeur à la composition et plus d'importance au paysage; or la connaissance de la perspective aérienne non moins que l'entente du paysage étaient précisément le côté faible de Signorelli, ceux où il se montrait particulièrement inférieur aux Ombriens. Malgré tant de lacunes, on ne saurait nier que le tableau de Berlin n'ait une grande tournure et une sorte de grâce farouche.

En 1482, croit-on, Signorelli peignit à Città di Castello, pour l'église Sant' Agostino, l'*Adoration des Mages*, transportée depuis au Musée du Louvre. Cette composition importante, avec ses lansquenets pleins de désinvolture et de hardiesse, pèche malheureusement par le groupement; l'ensemble manque absolument d'air. On y remarque des tons de cuivre et de bronze qui jurent avec les tonalités plus chaudes des Ombriens.

1. D'après un témoignage, postérieur, il est vrai, de plus d'un siècle, Signorelli aurait représenté, dans le *Moïse promulguant la loi*, Théodore Gaza et plusieurs autres Grecs. (De Nolhac, *Petites Notes sur l'Art italien*; Paris, 1887, p. 10-14.)

Un autre tableau du Louvre, un fragment de panneau comprenant sept personnages debout, dont l'un porte un turban, nous offre ces mêmes types de lansquenets ou de pendards si chers au maître, avec leur fier maintien et leur expression énergique. Le coloris, qui tire également sur le bronze, est malheureusement comme estompé.

Les habitants de Città di Castello s'affectionnèrent rapidement pour Signorelli : en 1488, à la suite de l'exécution d'une bannière représentant la *Vierge*, ils le nommèrent citoyen d'honneur de leur ville. En 1493, ils lui commandèrent pour l'église Sant' Agostino une nouvelle *Adoration des Mages*; plus tard, pour l'église San Francesco, une *Nativité*, et pour l'église San Domenico un *Martyre de saint Sébastien*. Ce dernier ouvrage, qui est resté en place, rappelle la composition analogue de Pollajuolo, à la National Gallery; il servit à son tour de modèle à Raphaël, qui copia un des arbalétriers dans un dessin aujourd'hui conservé au Musée de Lille.

En 1494, Signorelli fut appelé à Urbin pour peindre la bannière destinée à l'église San Spirito, et qui est restée en place; il y représenta la *Descente du Saint-Esprit* et la *Lamentation autour du cadavre du Christ*.

Malgré une production si considérable, malgré ses nombreux voyages, Signorelli trouvait le loisir de vaquer aux affaires publiques. A partir de 1479, il prit une part active à l'administration de sa ville natale, comme membre du Conseil des Dix-Huit, du Conseil des Prieurs ou dans d'autres fonctions.

En 1497, le prieur de Monte Oliveto Maggiore, près de Sienne, fournit à Signorelli l'occasion de reprendre ses pinceaux de fresquiste. Le séjour dans cette solitude, dans ce sanctuaire austère, n'avait rien qui pût séduire un artiste habitué à une existence active, partageant son temps entre son art et les fonctions publiques : en revanche la mission que lui destinait l'abbé du monastère olivétain était bien faite pour l'intéresser. Il s'agissait de retracer la vie du fondateur des ordres monastiques, du patron spécial de Monte Oliveto, saint Benoît. Le gouvernement de la famille spirituelle réunie par le saint au Mont Cassin, ses relations avec Totila, des scènes de recueillement ou d'extase alternant avec d'éclatants miracles, c'étaient là des motifs dont un pinceau aussi fécond que celui de Signorelli pouvait tirer le parti le plus brillant.

La décoration du côté occidental du cloître, telle fut la tâche assignée à Signorelli, et menée à fin par lui dans un espace de temps fort court, six ou huit mois environ. On n'a pas encore réussi à expliquer pourquoi l'artiste, au lieu de commencer par le commencement, c'est-à-dire par les scènes de l'enfance et de la jeunesse de son héros, débuta *ex abrupto* par un épisode de son apostolat, le *Châtiment de Florent*. Cette composition, qui ouvre la série des huit fresques peintes par le maître cortonais, nous montre le coupable écrasé sous les ruines de sa maison; des démons sont occupés, qui à le tourmenter,

qui à achever la démolition de la bâtisse. Puis vient la *Destruction d'une idole*, sous la surveillance de saint Benoît. La troisième fresque représente les efforts faits par les moines pour soulever une pierre sur laquelle Satan avait pris position. Les prières du saint réussissent à éloigner le malin, qui se venge en allumant un incendie dans le couvent. La *Résurrection d'un moine que Satan avait précipité du haut d'un mur*, la *Désobéissance de deux moines qui mangeaient hors du monastère*, la *Tentation d'un jeune moine auquel Satan se présente sous les traits d'un voyageur*, l'*Entrevue de saint Benoît et de l'écuyer de Totila*, enfin l'*Entrevue de saint Benoît et de Totila*, tels sont les sujets des dernières fresques.

Un écrivain plus accessible à la ferveur des sentiments religieux qu'à la beauté du style, Rio, s'est extasié devant les compositions exécutées par Signorelli à Monte Oliveto et a affirmé que l'artiste s'y surpassa lui-même et devint l'émule des plus illustres maîtres de son siècle par la force du dessin, la richesse du coloris, la vérité des caractères.

Il est difficile de s'associer à cette admiration passionnée. Sans aller aussi loin que le dernier biographe du maître, M. R. Vischer, qui range les fresques de Monte Oliveto parmi les plus médiocres et les plus hâtives des œuvres de Signorelli, nous croyons qu'il faut faire plus d'une réserve devant elles. Les quatre premières compositions révèlent les défauts plutôt que les qualités de l'artiste toscan; cette impression fâcheuse est encore augmentée par les changements survenus dans le coloris, par suite de l'humidité de la paroi. Les scènes sont mal en cadre, l'ordonnance défectueuse, les draperies, d'un blanc crayeux, font ressortir la dureté des chairs, qui sont d'un rouge brique, enfin l'originalité de l'invention et la force de l'expression manquent également.

L'artiste se relève dans le cinquième compartiment, qui nous montre deux jeunes moines attablés dans quelque cabaret, contrairement aux prescriptions de saint Benoît. C'est un tableau de genre plein de fraîcheur et de naïveté. L'une des deux soubrettes empressées autour des déserteurs, celle qui leur verse à boire, se distingue par son élégance; l'autre, qui apporte un plat, a encore la timidité ombrienne; le page et les deux femmes placés au fond, le second page, montant la garde sous la porte, animent et complètent cette composition, dans laquelle se révèlent la finesse d'observation du maître, son talent de narrateur.

Les qualités maîtresses de Signorelli, le sentiment de la vie, la force de la caractéristique, l'énergie de l'expression, on les retrouve dans les deux dernières fresques de la suite : l'*Entrevue de saint Benoît avec l'écuyer de Totila*, et l'*Entrevue de saint Benoît avec Totila*. Rien de plus vivant ni de plus pittoresque que cette mêlée de soldats barbares, aux traits farouches, aux allures martiales, aux costumes bariolés. On pense aux lansquenets et aux reîtres qui inondèrent la Péninsule à la suite de Charles VIII et dont le souvenir se grava en caractères de sang et de feu dans l'imagination des Italiens. Champion à outrance du naturalisme, Signorelli refuse de transporter ces scènes dans des régions



L'Entrevue de saint Benoit et de l'Écuyer de Totila, par Signorelli (Monte Oliveto Maggiore).

idéales, dans ce monde antique si cher à ses contemporains. Ses compositions, et d'aucuns peuvent être tentés de l'en féliciter, sont pures de toute influence classique : les Goths rangés autour de Totila s'identifient à ses yeux avec les hordes qui, à partir de 1494, renouvelèrent en Italie toutes les horreurs de l'invasion des barbares.

La rémunération accordée par le supérieur parut-elle insuffisante à Signorelli? Cette résidence prolongée au milieu d'un désert lui pesait-elle? Ou bien se sentait-il mal à l'aise vis-à-vis de cette longue illustration de la vie monacale? Toujours est-il que, dès le mois de mars 1498, nous le trouvons à Sienne, puis, une année plus tard, au mois d'avril 1499, à Orvieto, où il créa, dans ses fresques du *Jugement dernier*, un monument qui a singulièrement éclipsé les *Scènes de la vie de saint Benoît*.

A Sienne, Signorelli peignit, pour l'église Sant'Agostino, un retable dont les volets (avec sainte Claire, sainte Madeleine, saint Jérôme, sainte Catherine d'Alexandrie, saint Augustin, saint Antoine de Padoue), d'un ton superbe et d'une expression non moins belle, très supérieurs aux tableaux de sainteté ordinaires du maître, sont entrés au Musée de Berlin.

Un cycle plus considérable, les fresques du palais Petrucci (p. 228), n'est plus connu que par des fragments. Signorelli y représenta la *Calomnie d'Apelles*, l'*École de Pan* (ou une *Bacchanale*), le *Triomphe de la Chasteté* (et non le *Triomphe de l'Amour*, comme on le rapporte d'ordinaire), et *Coriolan devant Rome* (ces deux derniers à la National Gallery). La première de ces compositions montre l'Amour enchaîné par des Amazones, l'Amour fouetté par les Amazones, le Triomphe de la Chasteté.

Le *Jugement de Salomon*, composé pour être incrusté en mosaïque dans le pavement du dôme, a malheureusement été détruit.

Quant aux deux fresques de l'Académie de Sienne généralement attribuées à Signorelli, *Énée portant Anchise* et le *Rachat des Prisonniers*, elles n'ont rien à faire avec le peintre de Cortone.

Signorelli touchait à la soixantaine lorsque l'Œuvre du dôme d'Orvieto l'invita, en 1499, à terminer la chapelle commencée par Fra Angelico. Le procès-verbal de la délibération le qualifie de « famosissimus pictor in tota Italia ». L'œuvre fournissait une maison avec deux lits, les échafaudages, la chaux, l'or et l'azur, et accordait 180 ducats (environ 9000 francs) pour la peinture de la voûte. L'artiste, de son côté, s'engageait à peindre de sa main toutes les figures, et principalement les visages et la partie supérieure des corps. Au mois d'avril 1500, l'Œuvre, enchantée des peintures de la voûte, chargea Signorelli de peindre également les parois, au prix de 600 ducats (environ 30000 francs). Le maître ne reçut toutefois pour ce travail gigantesque que



LE PARADIS FRESQUE DE SIGNORELLI
(DÔME D'ORVIETO)

579 ducats (de 90 baïoques chacun), non compris les fournitures de grain et de vin. Et encore devait-il acheter de ses deniers toutes les couleurs, sauf l'or et le bleu d'outremer[1].

La chapelle de la « Madonna di San Brizio » (ainsi appelée en souvenir d'une Madone byzantine placée sur le maître autel) forme un rectangle large de 11$^{m}$,81 et long de 14$^{m}$,37; sa hauteur est de 13$^{m}$,90. Elle est éclairée par trois fenêtres percées dans la paroi du fond, en face de la porte d'entrée. Deux voûtes d'arête, la coupant dans le sens de la largeur, donnent naissance à huit segments[2].

La décoration s'étend à toutes les parties de la chapelle, aux parois, à la voûte, aux écoinçons de la porte, aux embrasures des fenêtres, aux nervures; elle comprend plusieurs centaines de figures. D'abord, sur la voûte, les chœurs destinés à compléter l'œuvre laissée inachevée par Fra Angelico; à savoir : huit *Anges*, douze *Prophètes* et la *Vierge*, treize *Patriarches*, quinze *Pères de l'Église*, sept *Martyrs* et huit *Vierges*. Sur les parois de droite et de gauche se développent les quatre grandes compositions dont il sera question tout à l'heure, et en outre, dans une niche, une *Pietà* accostée de deux figures de saints. La paroi dans laquelle est percée la porte et la paroi dans laquelle sont percées les fenêtres contiennent chacune deux autres fresques. Le soubassement même est enrichi d'une infinité de motifs de toute nature; des médaillons avec les portraits d'hommes célèbres (Homère, Virgile, Dante, etc.), des scènes mythologiques, allégoriques ou historiques, tirées de *l'Iliade*, de *l'Énéide*, des *Métamorphoses d'Ovide*, de *la Pharsale* et de *la Divine Comédie*.

Nul doute qu'un théologien ou plutôt un humaniste n'ait tracé à Signorelli ce programme à la fois si clair et si riche (le contrat parle des « figuræ et historiæ dandæ et consignandæ ac deliberandæ per camerarium »). Malgré une instruction générale dont rien ne nous autorise à douter, l'artiste ne connaissait certainement pas assez les classiques — Homère, Virgile, Ovide, Lucain, — pour leur emprunter les scènes si spéciales de l'histoire d'Achille, de l'histoire d'Énée, de l'histoire de César ou de la mythologie. Quant à Dante, rien ne s'oppose à ce qu'il l'ait consulté directement.

De tous les Jugements derniers, celui de Signorelli est assurément le mieux conçu et le mieux ordonné. L'artiste l'a divisé en quatre compositions ayant la forme de lunettes et juxtaposées deux par deux sur les parois de la chapelle. Ces quatre grands actes comprennent la *Prédication de l'Antéchrist*, la *Résurrection des Morts*, l'*Enfer*, le *Paradis*. Dans les quatre pendentifs ont pris place des scènes non moins fières et puissantes : — I. Les *Signes précurseurs de la fin*

1. Notons qu'en 1489 l'insatiable Pérugin avait demandé 1500 ducats d'or pour le travail dont Signorelli se chargea pour à peine la moitié de cette somme.

2. J'emprunte ces détails à la monographie de M. Vischer. Voir également l'ouvrage de Luzi : *Il Duomo di Orvieto*.

*du monde* (le tremblement de terre, etc.). — II. La *Pluie de feu* (personnifiée par des démons à ailes de chauve-souris). — III. L'*Enfer* (Minos, Charon monté sur sa barque, etc.). — IV. Le *Paradis*.

Jamais encore artiste n'avait abordé la sombre poésie de l'Apocalypse avec autant d'audace; jamais encore artiste n'avait réussi à transporter ainsi le spectateur dans le monde du surnaturel sans lui faire perdre le contact avec la terre.

Toscan plus encore qu'Ombrien, Signorelli frappe et subjugue par la force de son réalisme, non par ses aspirations idéales. Les scènes qui précèdent et annoncent le Jugement dernier semblent avoir pour théâtre les rues de Florence ou de quelque autre ville de la Toscane. L'Antéchrist y paraît sous les traits d'un démagogue, qui attroupe les citoyens paisibles. Les acteurs de l'Apocalypse portent des chausses collantes et mi-parties, des justaucorps, des bérets ou des toques. Rien ne ressemble moins aux visions du solitaire de Patmos. Nul effort d'abstraction. Et c'est pour cela, c'est parce que l'artiste nous jette au milieu des troubles et des angoisses de son époque, qu'il nous impressionne et nous émeut à ce point.

Le thème de la *Prédication de l'Antéchrist* n'avait pas été abordé jusqu'alors par les maîtres italiens[1]. Signorelli jouissait donc à cet égard d'une liberté illimitée. Ne songeons pas à nous en plaindre : la scène est palpitante d'intérêt. Debout sur un piédestal, un homme à la taille majestueuse, au visage noble, mais au regard faux, séduit les assistants par ses raisonnements captieux. (Constatons que Signorelli évite de le représenter laid, comme l'avaient fait ses prédécesseurs; dans cette réaction contre le type traditionnel, il devance Milton, qui fait, comme on sait, de Satan un idéal de beauté). La foule qui entoure le séducteur paraît en proie aux inspirations les plus diverses. Dans le groupe de droite, parmi les auditeurs, se fait remarquer un juif à barbe de bouc, aux traits véritablement énergiques, figure d'une verve extraordinaire. Pour corollaire, dans le coin de gauche, un groupe d'hommes tombe foudroyé par la grêle qu'un ange fait pleuvoir sur lui du haut des cieux. Plus loin nous assistons aux colloques de moines ébranlés dans leur foi, ou aux supplices infligés aux vrais croyants.

Tous ces épisodes sont admirables d'originalité, de liberté, de vigueur et de vie. Il a fallu une imagination puissante pour les concevoir, une main singulièrement ferme pour les exécuter.

La *Résurrection des Morts* est moins saisissante : son infériorité tient à ce que l'artiste n'avait pas à y exprimer un sentiment général animant tous ses héros. La plupart des ressuscités sont fort embarrassés de leurs gestes et de leurs actes : si quelques-uns se tiennent embrassés, heureux de se retrouver après une longue séparation, si d'autres lèvent les regards vers le ciel et

1. Voy. la monographie de M. Jessen, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*; Berlin, 1883, p. 56.

semblent appeler l'heure du jugement, la plupart sont occupés soit à sortir de sous terre, sous forme de squelettes ou de corps en décomposition, soit à regarder devant eux d'un air morose. L'introduction des squelettes, de ces odieux squelettes, si profondément anti-artistiques, et que les anciens évitaient de représenter, ajoute un élément discordant à cette scène qui, je le répète, manque de netteté et de vigueur, surtout lorsqu'on la compare à celles qui l'accompagnent.

Dans l'*Enfer*, saint Michel tirant l'épée occupe la place d'honneur au milieu de saints armés de pied en cap et de démons enlevant des âmes. Dans le bas, la mêlée la plus horrible de démons et de damnés : les premiers soumettant les seconds à toutes les tortures, étreignant leur cou de leurs griffes acérées, leur liant les mains derrière le dos, les forçant de courber l'échine, leur arrachant les cheveux. On compte presque autant de bourreaux que de victimes. Et ces bourreaux, ce ne sont plus les monstres grotesques d'autrefois, c'est la personnification même de l'esprit du mal, haineux, cruels, inflexibles. Ils sont d'une laideur et en même temps d'une vigueur extraordinaires ; leur peau bleutée ou violacée, leurs cornes, leurs yeux hagards, inspirent le dégoût, tandis que leur force musculaire remplit de terreur : tel est celui qui serre la tête d'un damné comme dans un étau de fer.



Les Auditeurs de l'Antéchrist, par Signorelli.
(Dôme d'Orvieto.)

Cette scène est admirable dans son horreur, avec les groupes les plus vivants et les plus pittoresques, et une variété de sentiments dramatiques qui ne faiblit pas un instant : l'homme qui se cache la figure des deux mains (c'est toujours le geste imaginé par Masaccio dans son *Expulsion du Paradis*, et que Fra Bartolommeo lui a également emprunté), l'autre qui se débat, et celui qui lève vers le ciel ses regards suppliants, et la femme qui joint les mains à la vue de tant de souffrances.

L'énergie, la verve, l'éloquence de cette page si originale, si forte, si fraîche, ne sauraient s'exprimer avec des paroles.

Dans le *Paradis*, le peintre de Cortone, qui a fait preuve de l'inspiration la

plus soutenue d'un bout à l'autre de ce vaste cycle, prodigue toute la tendresse, tous les élans des peintres mystiques; il y montre bien que, quoique, familiarisé avec les tendances de l'École florentine, il sait à l'occasion se souvenir des leçons des Ombriens, ses premiers maîtres. Des chœurs célestes charment les élus, debout dans le bas et n'ayant pour tout vêtement que leur innocence; une pluie de fleurs les couvre. Là on voit des époux heureux de se retrouver dans ce lieu de félicité et se promenant l'un à côté de l'autre; puis toute la gamme des gestes de la vénération : genoux en terre, bras pressés sur la poitrine, mains levées vers les cieux, regards fixés ardemment sur les régions supérieures. N'étaient des formes encore trop anguleuses dans les nus[1], ce seraient la suavité et l'extase incarnées.

Sur la paroi du fond, à côté des fenêtres, on voit, à droite, un démon qui fouette un réprouvé, Minos, le trident à la main, les âmes attendant sur les rives de l'Achéron, etc., puis, dans le haut, Charon et deux archanges. Le compartiment de gauche contient les élus, et au-dessus d'eux des anges jouant du luth ou du psaltérion, ou jetant des fleurs.

Comment Signorelli a interprété les motifs tirés de la Fable ou de l'histoire antique, j'ai déjà eu l'occasion de le montrer (p. 137). Il me reste à ajouter que ses figures, avec leurs arêtes tranchantes, ne ressemblent en aucune façon au style des statues ou des bas-reliefs grecs ou romains, les seuls modèles ou à peu près dont on disposait alors.

Rien ne saurait mieux faire ressortir les particularités de l'art de Signorelli qu'une comparaison avec les Ombriens proprement dits, notamment avec le Pérugin. Autant chez ceux-ci le sentiment, le lyrisme, l'extase, dominent, autant chez le peintre de Cortone on remarque d'esprit critique et de réalisme; le recueillement, la ferveur, la morbidesse, font place à je ne sais quelle âpreté qui, si elle permet d'aller au fond des choses et révèle des aspects nouveaux, prive aussi de la suavité ineffable des Ombriens. Il ne pouvait en être autrement chez un génie laborieux plutôt que facile, porté par tempérament à l'effort plutôt que secondé par l'inspiration native. Si parfois, dans le *Paradis*, il emprunte à son émule de Pérouse ses types doucereux, avec leurs yeux de colombe et leurs têtes levées de manière à découvrir le bas des mâchoires, le plus souvent il se plaît aux contours ressentis, avec des profils en lame de rasoir. Son coloris dur, rouge, sec, annonce déjà Jules Romain et les épigones de l'École de Raphaël. C'est que, quoique élève des Ombriens, il ignore l'art de fondre les couleurs, d'envelopper les figures d'une atmosphère sereine ou chaude. Le

1. De nombreuses académies dessinées, dispersées dans les collections publiques et privées (le Musée de l'École des Beaux-Arts en contient deux, inconnues aux critiques), rendent témoignage des études incessantes de Signorelli d'après le nu.

souci de la précision anatomique et le désir de faire ressortir la musculature de ses héros ne pouvaient que nuire à l'harmonie du coloris et lui donner quelque chose de dur, de cru et de heurté.

Mais si nous nous attachons aux attitudes et à l'expression, quelle sûreté et quelle hardiesse! Quelle charpente, quelle musculature! Chez le Pérugin, les personnages manquent presque toujours d'équilibre, avec leurs jambes trop rapprochées et l'un des pieds légèrement levé, par un geste qui devient à la fin monotone et fastidieux. Chez Signorelli, ils sont solidement campés, prêts à soutenir n'importe quel assaut, à braver n'importe quel danger!

A la veille et au lendemain de l'invasion, il faisait bon montrer à l'Italie efféminée de tels exemples, ces figures viriles et martiales, propres à rendre le courage et à provoquer aux audaces. Mais que peut l'initiative d'un artiste sur le développement d'une société et sur la marche des événements!



Démon et Damné, par Signorelli.
(Dôme d'Orvieto.)

Signorelli, d'après Vasari, a traité avec une richesse et une bizarrerie d'inventions extraordinaires l'Histoire de la fin du monde. Les miracles de l'Antéchrist et les démons qui se débattent au milieu des ruines et des flammes sont rendus avec une énergie qui prouve que le maître s'était profondément pénétré de l'horreur qui doit marquer ce dernier et terrible jour. Il aborda dans cette composition les nus et les raccourcis d'une manière si heureuse, que tous les artistes qui lui ont succédé ont triomphé facilement de ces difficultés. « Aussi, ajoute Vasari, je ne suis point étonné que Michel-Ange ait toujours vivement admiré ce morceau, dont il imita même quelques parties dans son *Jugement* de la chapelle Sixtine, comme chacun peut s'en convaincre. » Signorelli introduisit dans cette vaste page son propre portrait et ceux de ses amis Niccolò, Paolo et Vitellozzo Vitelli, Giovan-Paolo et Orazio Baglioni, et plusieurs autres dont les noms sont inconnus.

Assurément, le *Jugement dernier* de Signorelli n'a pas la haute portée de celui de Michel-Ange, mais l'artiste de Cortone y montre un génie plus souple et plus varié que son successeur; il excelle à la fois à faire entendre les gémissements des damnés et les chants d'allégresse des élus, tandis que dans la peinture de la chapelle Sixtine il n'y a place que pour le désespoir et la douleur;

avec une fécondité de ressources sans pareille il appelle à son secours jusqu'aux éléments et jusqu'aux corps célestes, le feu, les nuages, les éclairs, les comètes, les étoiles filantes : rien de plus terrifiant que ces anges soufflant des torrents de flammes qui se répartissent entre quatre immenses bandes rouges et qui vont frapper et consumer les enfants du siècle.

L'ornementation occupe une place considérable dans les fresques de la chapelle d'Orvieto. Au milieu d'arabesques et de grotesques, plus touffues et plus savoureuses que celles des Ombriens, Signorelli a prodigué tout un monde de motifs pittoresques, figurines nues, médaillons, dauphins, sirènes, etc.

Le *Jugement dernier* fut le dernier grand ouvrage décoratif de Signorelli. De même que Ghirlandajo, cette nature exubérante et puissante ne se sentait à l'aise que dans les peintures murales. Les tableaux de chevalet ne le montrent pas, en vérité, dans toute sa force[1].

Deux grands chagrins troublèrent les dernières années de Signorelli. Vers 1502, il perdit son fils Antonio, en 1506 son fils Polidoro. Il fit preuve, dans l'une de ces occurrences, d'une force d'âme peu commune, et montra que le père, en lui, se subordonnait à l'artiste. Écoutons Vasari : « Un des fils de Signorelli, très beau de visage et de personne, et qu'il chérissait tendrement, venait d'être tué à Cortone : Signorelli, malgré sa douleur, le fit dépouiller de ses vêtements et, avec une rare constance d'âme, sans gémir et sans verser une larme, le peignit afin de conserver toujours l'effigie de celui que la nature lui avait donné et que la fortune envieuse lui avait enlevé. »

En 1508, malgré son grand âge, Signorelli se rendit à Rome pour prendre part à la décoration des Stances du Vatican; mais il ne tarda pas à être congédié par Jules II pour céder la place à Raphaël. A cette occasion, Bramante offrit l'hospitalité au peintre du *Jugement dernier* : nous savons qu'il l'invita un jour à dîner en compagnie du Pérugin, de Pinturicchio et de l'architecte Caporali.

En 1513, à l'occasion de l'avènement de Léon X, le vieux peintre entreprit un nouveau voyage à Rome. Cette fois nous le trouvons en relations directes avec Michel-Ange, qui à tant d'égards peut passer pour son continuateur. Mal lui en prit : pour un misérable prêt de 80 jules (4 florins; environ 200 francs) demandé à son jeune confrère, celui-ci écrivit cinq années plus tard une lettre de réclamation tout à fait injurieuse au Magistrat de Cortone et jeta comme une flétrissure sur l'honorabilité de Signorelli[2].

Jusque dans l'extrême vieillesse, la vénération de ses concitoyens soutint et

1. Je renvoie le lecteur, pour l'appréciation de ceux de ces tableaux qui se trouvent à Cortone et à Arezzo, à des articles publiés dans *le Tour du Monde*, mai 1883.

2. *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti*, édit. Milanesi, p. 391.

réconforta ce glorieux vétéran. Vasari raconte à ce sujet une anecdote touchante, à laquelle il fut personnellement mêlé. Un amateur arétin, Niccolò Gamurrini, avait commandé à Signorelli, pour la confrérie de San Girolamo, un tableau avec la Vierge et des Saints : les membres de la confrérie le portèrent sur leurs épaules de Cortone à Arezzo, et Luca, tout vieux qu'il était, les accompagna, tant pour mettre le tableau en place que pour revoir ses amis et ses parents; il logea chez le père de Giorgio Vasari, le futur biographe, alors âgé de huit ans. Ayant entendu que l'enfant ne s'amusait à l'école qu'à griffonner des figures, il se tourna vers son père et lui dit : « Antonio, puisque Giorgino ne dégénère pas, fais-lui apprendre à tout événement à dessiner : car, même s'il s'appliquait aux lettres, le dessin ne pourrait que lui être utile, ainsi qu'à tous les « galantuomini », et lui procurer de l'honneur et de l'agrément.» — Puis, — c'est Vasari qui parle — s'adressant à moi qui me trouvais debout devant lui, il me dit : « Apprends, apprends, mon petit parent. » Il ajouta beaucoup d'autres choses, que je passe sous silence, parce que je reconnais n'avoir pas répondu aux espérances que ce bon vieillard fondait sur moi. Ayant appris que je saignais souvent du nez et que j'en perdais parfois connaissance, il m'attacha au cou un jaspe, en me prodiguant des caresses, preuve d'affection qui ne sortira jamais de ma mémoire. — Le tableau placé, Signorelli s'en retourna à Cortone, escorté, une grande partie de la route, par une foule de citoyens, d'amis et de parents, hommage dû au mérite de cet homme qui vécut toujours plutôt en seigneur et en gentilhomme honoré qu'en peintre. » Ailleurs, Vasari complète ce portrait en nous montrant dans Signorelli un homme de mœurs irréprochables, sincère et affectueux avec ses amis, d'un entretien doux et agréable, et par-dessus tout d'une extrême courtoisie vis-à-vis de ceux qui avaient besoin de lui, enfin enseignant avec empressement les secrets de son art à ses disciples. Il vivait avec faste (« splendidamente ») et prenait plaisir à s'habiller de soie.

Le cardinal Passerini, qui venait de faire construire et décorer un palais aux portes de Cortone, fournit à Signorelli octogénaire et déjà tout tremblant, l'occasion de s'attaquer une fois encore à la fresque : il lui demanda de peindre dans sa chapelle le *Baptême du Christ*; mais l'artiste mourut — en 1523 — avant d'avoir terminé cet ouvrage, que l'on voit encore au palais Passerini.

Des trois fils de Luca Signorelli, deux, Antonio († vers 1502) et Polidoro († 1506), embrassèrent la profession paternelle; on voyait d'Antonio, à la « Madonna del Calcinajo », près de Cortone, une *Madone avec saint Sébastien et saint Roch*. Un neveu de Luca, Francesco (il vivait encore en 1560), assista également son oncle dans les fresques d'Orvieto.

Parmi les élèves ou imitateurs de Signorelli, on cite, outre ses fils et son

neveu, Girolamo Genga (que nous retrouverons dans notre troisième volume), Turpino Zaccagnini, T. Bernabei, etc.

Inégal et heurté, parfois brutal, souvent sublime, tel a été ce grand artiste. Chez lui la grâce et la suavité procèdent d'un effort de la volonté, au lieu de jaillir de source comme chez les Ombriens et les Vénitiens. Mais dans l'expression des passions quelle verve et quelle fougue et comme la puissance du réalisme tient lieu chez lui de style !

De même que l'École vénitienne, celle de l'Ombrie[1] eut le privilège de se développer et de s'épanouir au moment où la Renaissance préconisée par les Florentins arrivait à son apogée. Cette École, qui s'affirma tard, vécut peu et ne compta qu'un petit nombre de maîtres éminents. Elle a néanmoins marqué à jamais sa place dans les annales de la peinture.

La pureté du dessin, tel avait été le but des adeptes de l'antiquité ; la suavité de l'expression et la chaleur du coloris, tel fut le mot d'ordre des Vénitiens et des Ombriens. La manière des Florentins et de Mantegna était souvent trop écrite : le rôle des Ombriens, des Vénitiens ainsi que de Léonard de Vinci consista à adoucir les contours et à substituer la science de la couleur à la science du dessin. Vasari applique quelque part au style du Pérugin l'épithète de pauvre en dessin. Rien de plus vrai. Devant les peintures de ces maîtres, le charme de la couleur éblouit; mais regardez leurs dessins : quelle imperfection! En outre, ils n'ont qu'une note, la note lyrique; mais tel quel, leur style est bien à eux, et ce style n'a cessé de toucher depuis quatre siècles, comme une des plus pures formules du sentiment chrétien.

Y eut-il avant le Pérugin une École ombrienne ? On en doit douter. Mais il y avait certainement dans la population de l'Ombrie un fonds de mysticisme qui pouvait tôt ou tard trouver son expression dans l'art. Le premier peintre de mérite qui apparut dans ces régions, Gentile da Fabriano, mourut trop jeune (en 1427 ou 1428) pour grouper autour de lui des disciples, et la chaîne pouvait être considérée comme interrompue, lorsque le Pérugin à son tour tenta de donner de la cohésion à tant d'aspirations plus ou moins confuses.

Entre Gentile da Fabriano et Pietro Perugino se placent un certain nombre d'artistes qui sacrifièrent aux tendances les plus opposées, les uns réalistes acharnés, plus ou moins soumis aux influences florentines, les autres, plus timorés, poursuivant un idéal que le manque d'études premières ne leur permit pas de porter à sa perfection (t. I, p. 646-647).

Benedetto Buonfigli de Pérouse († 1496), imitateur de Domenico Vene-

1. BIBL. : On trouvera dans mon *Raphaël* l'indication des principales sources à consulter pour l'histoire de l'École ombrienne.

ziano, de Piero della Francesca et de Benozzo Gozzoli, avait assez de notoriété dès le milieu du siècle pour que le pape Nicolas V l'appelât à Rome et lui confiât la décoration d'une partie du palais du Vatican (1450-1452). De 1454 jusqu'à sa mort, il travailla aux fresques de la chapelle du Palais public de Pérouse — la *Vie de saint Herculien et de saint Louis de Toulouse*. Quoique plus âgé que Pinturicchio, il s'associa avec ce dernier. On constate dans ses peintures (une *Adoration des Mages*, une *Madone entourée de saints*, etc., à la Pinacothèque de Pérouse) une certaine raideur et un certain archaïsme, relevés cependant par un coloris chaud et harmonieux. Le sentimentalisme qui devint plus tard la note dominante de l'École ombrienne y fait complètement défaut. L'abus des portraits dans les compositions religieuses ne contribue pas moins à distinguer Buonfigli du Pérugin, qui s'efforça toute sa vie de créer des figures idéales.

Fiorenzo di Lorenzo (dont le premier tableau à date certaine est de 1472 et qui mourut après 1521) est le successeur plutôt que l'élève de Buonfigli; il s'inspira, lui aussi, de Piero della Francesca et de Benozzo Gozzoli, peut-être même de Verrocchio et de Ghirlandajo. Parmi ses peintures, conservées soit à Pérouse, soit dans les collections de l'étranger (Musée de Berlin, etc.), on remarque les scènes si vives et si pittoresques de la *Vie de saint Bernardin*, avec leur mimique animée et leurs riches fonds d'architecture.

« Le style de ces tableaux, dit Passavant, semblerait appartenir à une plus ancienne école, car il est dur et rude dans les contours, blafard et dépourvu de suavité dans la couleur ; le dessin cependant est généralement bien compris; les étoffes, à petits plis anguleux minutieusement brisés, sont très étudiées, dans la manière de Mantegna. Les caractères des têtes, remplies de dignité et de vérité, ont une beauté véritable, surtout dans les anges et les enfants. Comme Fiorenzo occupe une place isolée et originale parmi les peintres de l'Ombrie, il faut admettre qu'il s'est formé hors de l'influence des peintres de ce pays, peut-être chez Squarcione, le maître de Mantegna, avec lequel il offre parfois quelque ressemblance. Ses tableaux rappellent aussi ceux des Vivarini, peintres de Venise, qui travaillèrent beaucoup pour la Marche d'Ancône[1]. »

A une direction analogue appartiennent les peintures (le *Mariage de la Vierge*, etc.) exécutées par Lorenzo de Viterbe (entre les années 1455 et 1469) dans une église de sa ville natale, l'église « della Verità »[2]. Cet artiste, imitateur de Benozzo Gozzoli, a su créer des figures graves et dignes, tout en ne se servant que de portraits, et les a groupées d'une manière aussi nette que pittoresque.

1. *Raphaël d'Urbin*, t. I, p. 437-438.
2. C. Ricci : *Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 26 et suiv.

Né vers 1430, mort en 1502, Niccolò di Liberatore Mariani de Foligno, improprement appelé Niccolò Alunno[1], paya, comme tant d'autres Ombriens, son premier tribut à Benozzo Gozzoli. D'après Vasari, il aurait obtenu beaucoup de succès en donnant à ses figures les traits de personnages vivants; mais nous serons plutôt dans le vrai en attribuant la vogue de ses ouvrages à un certain sentimentalisme, qui se fait jour à travers les imperfections de la technique. Le premier dans ces régions il rechercha la suavité de l'expression, et par là fraya, quoique indirectement, la voie à Pietro Perugino. Niccolò da Foligno, d'après la définition de MM. Crowe et Cavalcaselle, développa l'expression de la modestie et de la tendresse maternelles dans la figure de la Vierge, celle du recueillement et de l'extase dans les figures des anges; il donna parfois à ses saints plus de vie et d'énergie. Il s'efforça de perfectionner la science des raccourcis, auparavant inconnue à ses compatriotes. Son contact avec Benozzo Gozzoli transforma et fortifia son style, bien que dans la distribution des groupes, dans la justesse du dessin et dans le rendu de la souplesse du corps humain, il surpassât rarement ses prédécesseurs.

La description des nombreux tableaux de Niccolò da Foligno, conservés soit en Italie, soit à l'étranger, nous entraînerait trop loin. Je me bornerai à analyser une *Madone entre des anges et des saints* (1465), exposée au Musée de Brera : Marie est assise sur un trône; à côté d'elle, l'Enfant complètement nu. Un chœur d'anges, chantant ou jouant de divers instruments, lui sert de cortège : ce sont des figures juvéniles, douces et joyeuses, des têtes rondes, rosées, avec des cheveux blonds partiellement frisés. Les formes ont déjà de l'ampleur et les draperies sont très étudiées. Néanmoins le modelé offre une certaine lourdeur.

L'âge semble avoir alourdi encore la main de Niccolò : la prédelle avec les *Scènes de la Passion*, peinte en 1492 — dix années avant la mort de l'artiste — pour l'église San Niccolò de Foligno (aujourd'hui au Musée du Louvre), peut passer pour une véritable caricature : les motifs antiques qu'il y prodigue (S. P. Q. R., etc.) ne contribuent qu'à faire ressortir la sécheresse exaspérante de sa gamme jaunâtre et l'aridité de ses figures.

Une existence bien remplie, mais peu agitée, ayant commencé par de grands efforts et se terminant par une grande aisance, des commandes flatteuses émanant des papes, des doges de Venise, des ducs de Milan, des municipalités de la Toscane et de l'Ombrie, mais sans ces distinctions suprêmes accordées à Léonard, à Raphaël, à Michel-Ange, voilà en quoi se résume la biographie du Pérugin.

Pietro Vannucci, surnommé « il Perugino », à cause de son long séjour

1. Frenfanelli Cibo, *Niccolò Alunno e la Scuola umbra*. Rome, 1872. — A Rossi, *I Pittori di Foligno*. Pérouse, 1872.

dans la ville de Pérouse, naquit en 1446 à Città della Pieve. Il appartenait, contrairement à l'assertion de Vasari, à une famille aisée.

On ignore quels furent ses débuts; on affirme seulement que dans sa jeunesse il eut à lutter avec une extrême pauvreté; il était tellement misérable, qu'il n'avait pour lit qu'un coffre de bois, probablement rempli de paille ou de foin; pour devenir riche, il brava, nous dit son biographe, le froid, la faim, les incommodités de toute sorte et même la honte.

Il est probable qu'il apprit la peinture, pour laquelle il se sentait une irrésistible vocation, chez les braves maîtres de l'Ombrie, notamment chez Benedetto Buonfigli, dont il compléta les leçons par celles de Piero della Francesca. Il se familiarisa avec la perspective, grâce surtout aux leçons de son compatriote Fra Luca Pacioli (p. 186).



Portrait du Pérugin, par lui-même. (« Cambio » de Pérouse.)

Vasari affirme, et son assertion n'a rien d'invraisemblable, qu'à Florence le Pérugin eut pour maître Verrocchio (âgé seulement de onze ans de plus que son élève). On peut admettre qu'il s'y livra à des expériences sur la technique de la peinture à l'huile (qui alternait cependant chez lui avec la peinture à la détrempe), expériences tenant de la chimie autant que de l'art.

Ce premier séjour à Florence semble s'être prolongé de 1475 environ à 1482[1]. A cette dernière date, l'artiste ombrien avait acquis assez de réputation pour que le Magistrat le chargeât de décorer, au Palais Vieux, la salle des Lis. La commande toutefois n'eut pas de suite.

Recherchons dès à présent quels sont les traits caractéristiques du style du Pérugin, quelles sont les innovations qu'il a introduites dans son art.

Considérée au point de vue technique, la peinture du Pérugin se distingue par l'intensité et la chaleur du coloris, par la connaissance de la perspective, tant linéaire qu'aérienne (ces progrès auront été le fruit des leçons de Luca Pacioli, tout autant que de son séjour à Florence), et enfin par le développement donné au paysage. Son coloris n'a pas la suavité incomparable de celui de Léonard de Vinci; il est plus vif; les couleurs employées — le rouge, le vert pomme, le jaune — ont plus de franchise; le maître ombrien ignore surtout la science du clair-obscur, portée si loin par Léonard; mais il y a dans sa gamme une sorte de chaleur naturelle, des effets de coloration vibrante et lumineuse, qui, à eux seuls, sont déjà faits pour charmer

1. J'emprunte ces indications chronologiques à un travail de M. Schmarsow : *Bernardino Pinturicchio in Rom*, p. 98-100.

la vue et ravir l'imagination. Par un rare privilège, le peintre de tableaux est, chez le Pérugin, à la hauteur du fresquiste. Prenons la *Vierge et l'Enfant* ou la *Sainte Famille* du Louvre : quelle pâte à la fois ferme et transparente, quel coloris à la fois nourri et chaud! En dehors de Léonard et en dehors des Vénitiens, le maître ombrien s'est créé une gamme dont l'éclat n'est égalé que par l'harmonie. Au point de vue de l'expression, il l'emporte sur tous ses prédécesseurs, quand il s'agit de rendre le recueillement et la ferveur, d'interpréter des sentiments religieux dans ce qu'ils ont à la fois de plus calme et de plus profond.

Le peintre des divines extases s'entendait merveilleusement aux choses d'ici-bas. Il savait, comme pas un, organiser ses escouades de collaborateurs et de disciples — le fonctionnement d'un double atelier, l'un à Pérouse, l'autre à Florence, le prouve surabondamment, — improviser une entreprise de décoration, par exemple à l'occasion du couronnement d'un pape, bret, battre monnaie avec son talent et celui des autres. Non seulement il porta la production à son maximum d'intensité — ses deux ateliers ressemblaient à de véritables fabriques, — il éleva bientôt aussi des prétentions de nature à effrayer jusqu'au gouvernement de Venise. N'eut-il pas l'audace de lui demander 800 florins pour exécuter, dans la salle du Grand Conseil, deux peintures que le Titien fut trop heureux, à quelque vingt ans de là, de peindre pour la moitié de cette somme! Aussi amassa-t-il de grandes richesses; il acheta ou bâtit des maisons à Florence, et acquit une foule de bonnes et solides propriétés à Pérouse et à Città della Pieve. Cette cupidité sans égale explique ses incessantes pérégrinations, de Pérouse à Florence, de Florence à Rome, puis à Crémone, à Venise, à Pavie, bret partout où il y avait de l'argent à gagner.

Pour compléter ce portrait véridique, mais peu flatteur, il me reste à parler des convictions religieuses de celui qui peut passer pour un des plus éloquents interprètes du christianisme. Pietro, raconte Vasari, dont le témoignage a été adopté jusque par le fanatique Rio, avait très peu de religion, et jamais on ne put le faire croire à l'immortalité de l'âme. Au contraire, se servant d'arguments en harmonie avec son cerveau de porphyre, il niait absolument la vie future. Il avait mis toute sa confiance dans les biens de la fortune et pour de l'argent il aurait consenti à n'importe quel mauvais parti.

Je n'écris pas ici un traité de morale et je croirais manquer à la dignité de ma mission en confondant l'artiste avec l'homme. Autant l'un prêtait à la critique, autant l'autre, pendant sa période de probité et dans ses moments d'inspiration, savait charmer et subjuguer. Sincère ou non, il exprimait les sentiments de ses contemporains avec une chaleur, une élévation, une élo quence qui touchent souvent au sublime.



LA REMISE DES CLEFS A SAINT PIERRE, FRESQUE DU PÉRUGIN
(CHAPELLE SIXTINE.)

La chronologie des premières productions du Pérugin est loin d'être fixée : le maître nous apparaît subitement, à la chapelle Sixtine, comme un artiste dans toute la force et tout l'éclat du talent.

D'après le récit de Vasari, Sixte IV le chargea de peindre, en compagnie de don Bartolommeo della Gatta, abbé de San Clemente d'Arezzo, la *Remise des clefs à saint Pierre*, la *Nativité* et le *Baptême du Christ*, puis, sur le mur auquel est adossé l'autel, la *Naissance de Moïse* et *Moïse sauvé des eaux*, Sixte IV agenouillé au bas d'une *Assomption de la Vierge*. Ces dernières peintures furent détruites du temps de Paul III, pour faire place au *Jugement dernier* de Michel-Ange. D'autre part, la critique moderne est à peu près unanime pour faire honneur de *Moïse quittant l'Égypte* et du *Baptême du Christ* à Pinturicchio. L'œuvre du Pérugin se réduit donc aujourd'hui à la *Remise des clefs*.

La *Remise des clefs à saint Pierre* compte parmi les plus belles compositions du Pérugin et, en thèse générale, parmi les plus parfaites de tout le xv[e] siècle. Le groupement y témoigne d'une extrême simplicité et se trouve en parfaite harmonie avec l'entourage architectural. Au premier plan sont rangés sur deux, tout au plus sur trois rangs de profondeur, le divin Maître, ses disciples et quelques assistants ; ils alternent de manière que dans l'intervalle compris entre les deux personnages du premier rang paraisse la tête du personnage placé au second rang. Puis, plus loin, une vaste place, avec des acteurs ou spectateurs beaucoup plus petits, uniquement introduits pour garnir cet emplacement et donner de la profondeur à la composition. Enfin, au fond, un édifice octogonal, et deux arcs de triomphe, dans un style inspiré de l'antiquité, mais encore passablement hybride.

Les physionomies et les attitudes sont graves ; seul le jeu des mains, dont le Pérugin, précédant en cela Léonard dans la *Cène* de Milan, a su tirer habilement parti, jette de l'animation dans les groupes. D'autre part, des spectateurs — quelque chose comme le chœur antique — en costume du xv[e] siècle, les uns vêtus de longs manteaux, les autres en pourpoint et en chausses collantes, tous coiffés de toques, relèvent par contraste le costume rigoureusement uniforme des apôtres, le manteau jeté par-dessus la toge. Le Christ nous séduit par sa noblesse et sa grandeur, saint Pierre, un genou en terre, une main appuyée sur son cœur, par sa componction.

Le Pérugin se trouvait à Rome au moment de la mort de Sixte IV : il profita de son séjour sur les bords du Tibre pour offrir aussitôt ses services au nouveau pape, et il eut la satisfaction de les voir agréer. Sixte IV était mort le 13 août 1484. Dès le 14 novembre de la même année, le Pérugin, associé au peintre romain Antonazzo, recevait un acompte sur différents travaux de l'ordre décoratif exécutés à l'occasion du couronnement d'Innocent VIII.

Courtisan habile, il sut se concilier la faveur du cardinal Julien della Rovere, le futur pape Jules II, et fut chargé de décorer son palais. Une lettre

adressée par ce prélat fougueux aux prieurs d'Orvieto nous apprend avec quelle insistance il pria (on pourrait presque dire il somma) ceux-ci de lui renvoyer dans le plus bref délai son peintre favori.

Ce séjour à Rome semble avoir pris fin en 1486; à partir de cette date l'artiste résida de nouveau à Florence. Il retourna dans la Ville éternelle en 1491 et peignit cette même année le célèbre tableau de la villa Albani, la *Vierge entre des saints*.

Vers 1492, le Pérugin semble avoir quitté Rome pour retourner dans sa patrie : un peu plus tard il choisit pour quartier général Florence.

En peu d'années, raconte Vasari, le Pérugin eut un tel crédit, que ses ouvrages se répandirent, non seulement à Florence et en Italie, mais encore en France, en Espagne, et dans les autres pays étrangers. Ils devinrent même, pour les marchands qui les recherchèrent et les envoyèrent au loin, la matière de spéculations fort lucratives. — Les Madones à mi-corps, assises, avec l'Enfant Jésus sur les bras, comme dans le tableau du Louvre, ont certainement le plus fait pour propager la gloire du maître ombrien. Une époque même plus sceptique que le xv[e] siècle n'eût pas su résister au charme de ces physionomies douces, ferventes ou langoureuses, relevées par un coloris ferme, luisant et chaud, qui atteint parfois à un relief extraordinaire.

En 1493, le mariage de l'artiste avec Chiara Fancelli, la fille du célèbre architecte et sculpteur des marquis de Mantoue (p. 423), lui valut pour compagne une femme d'une beauté éclatante (on croit reconnaître ses traits dans la *Madone de Pavie*, à la National Gallery), et un accroissement de patrimoine considérable : une dot de 500 florins, rare chez les artistes du temps. On prétend, raconte Vasari, qu'il attachait tant d'importance à la parure de sa femme, que souvent il lui donnait lui-même tous ses soins.

Disons tout de suite que huit enfants naquirent de cette union. Plusieurs d'entre eux étant morts en bas âge et d'autres étant entrés en religion, un seul fils, Giovanni Battista, embrassa la carrière des arts : il se fit sculpteur. Mais il tourna mal et fut condamné, en 1538, aux galères pour vol.

Cette période est la plus brillante dans la carrière du maître. Il peignit, en 1495, l'admirable *Déposition de croix*, ou plutôt la *Lamentation autour du corps du Christ*, qui de l'église Santa Chiara de Florence est entrée au palais Pitti, et en 1496 l'*Ascension*, donnée en 1812 au Musée de Lyon par le pape Pie VII.

Une autre production de cette période, la *Madone de Pavie*, peinte pour la Chartreuse de ce nom, acquise plus tard par le duc Melzi et entrée de sa collection dans la National Gallery de Londres, contient, au centre, la Vierge (sous les traits de Chiara Fancelli, la femme du Pérugin), adorant son divin fils, qui lui sourit, soutenu par un ange; à gauche, l'Archange saint Michel armé de pied en cap, belle figure de guerrier, plus douce que fière; à droite, l'Archange saint Raphaël conduisant par la main le jeune Tobie.

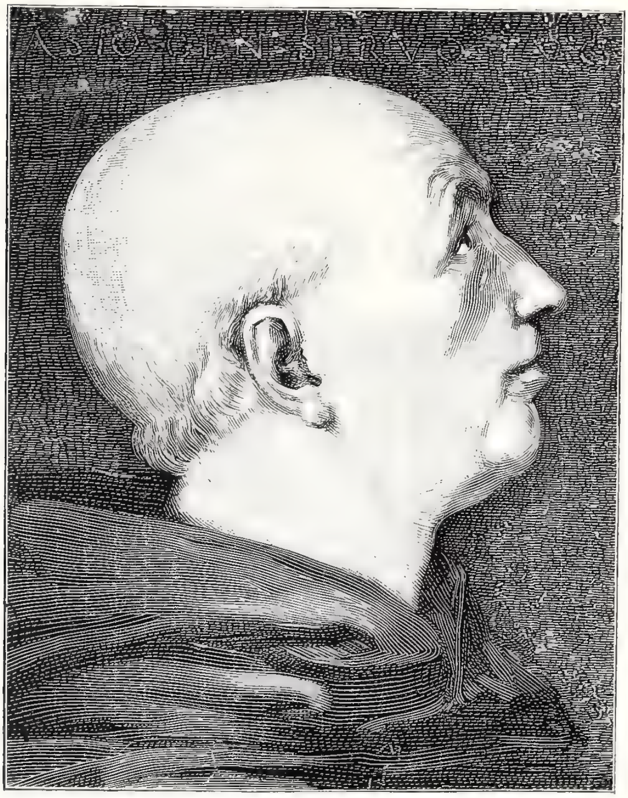
L'*Apparition de la Vierge à saint Bernard* (Pinacothèque de Munich) semble également avoir pris naissance à cette époque. C'est peut-être de tous les tableaux du Pérugin celui où le maître a mis le plus de charme, de netteté et de suavité. L'arrangement est des plus simples, infiniment moins savant que dans les compositions analogues de Filippino Lippi ou de Fra Bartolommeo : pour cadre, un portique ouvert, aux proportions harmonieuses, sinon très pures (les tailloirs des piliers ont trop de saillie); pour acteurs, saint Bernard assis devant un pupitre, et deux autres saints debout derrière lui; puis, s'avançant avec toute la timidité d'une vierge, timidité qui n'exclut cependant pas la grâce, Marie, une main employée à retenir son manteau, l'autre, avec l'index ouvert, légèrement étendue; derrière elle deux anges, dont l'un tient un lis et un livre. A l'approche de la reine des cieux, saint Bernard, sans quitter son siège, lève les mains, muet d'admiration, et son regard s'arrête avec une joie inexprimable sur la vision céleste.



L'Archange saint Michel
Fragment de la Madone de Pavie), par le Pérugin,
(National Gallery.)

Ce qu'il y a de naturel, de sincérité et d'intensité dans cette page hors ligne, la conviction, la ferveur qui animent les personnages, le charme et la chaleur du coloris (on admire

surtout l'effet produit par le froc blanc de saint Bernard), l'amour avec lequel sont modelés les têtes, les mains, les pieds (ceux-ci nus ou chaussés seulement de sandales), et par-dessus tout le parfum de candeur et de solennité répandu sur la scène, en un mot les prodiges de la technique et l'éloquence de l'expression, font ici du Pérugin le rival de Raphaël. D'un bout à l'autre, l'inspiration la plus soutenue, l'émotion la plus vibrante, et un accent de vérité (les têtes, les mains et les pieds ont des contours légèrement recroquevillés) qui ajoute encore à l'effet. (Le tableau est gravé p. 72.)



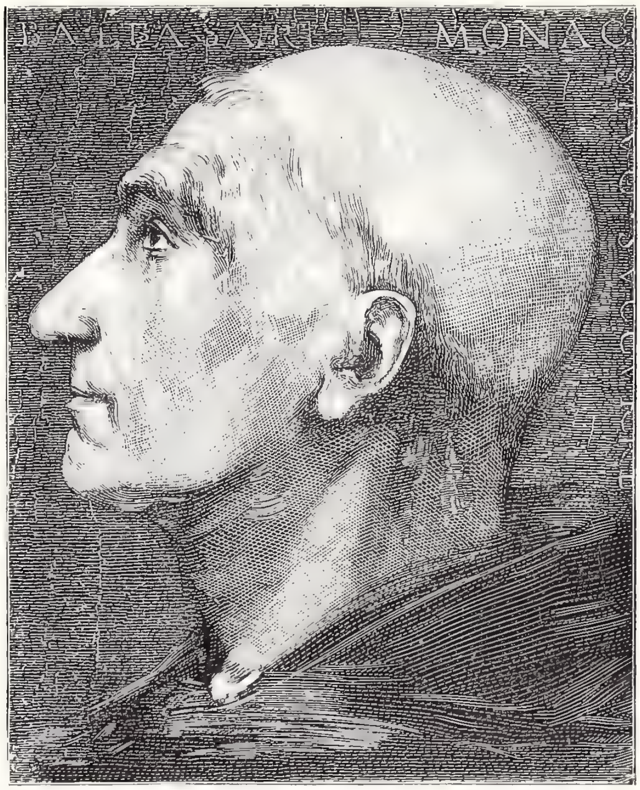
Portrait d'un moine de Vallombreuse, par le Pérugin.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

Non moins touchante est la *Pietà* de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, peinte pour le couvent des « Giesuati » aux portes de la même ville (fragment gravé p. 20; cf. p. 164). Au centre, devant les arcades qui servent de fond à la composition, la Vierge assise tient sur ses genoux le corps de son fils, dont un saint aux traits juvéniles soutient la tête et sainte Madeleine les jambes. Deux autres saints, debout aux extrémités, joignent les mains avec une ferveur mêlée de résignation. Les cris, les sanglots, le pathétique des Florentins ou des Lombards ne sont point le fait du Pérugin : mais pour être concentrée, la douleur chez lui n'en est pas moins communicative.

Enfin, entre les années 1492 et 1496, le Pérugin peignit, dans la sacristie de l'église « Santa Maria Maddalena dei Pazzi » (p. 216), une grande fresque d'une ordonnance magistrale. Des pilastres encadrent la scène et la divisent en trois compartiments distincts ayant la forme de lunettes. Au centre, le Christ en croix, déjà mort; sur le sol, à ses pieds, la Madeleine agenouillée; à gauche, la Vierge debout, les mains jointes, éplorée; à côté d'elle, à genoux, saint Bernard, puis, à droite, du côté opposé, saint Jean debout, les bras

étendus vers le sol par un geste de désespoir, enfin à côté de lui, agenouillé comme le saint qui lui fait pendant à l'extrémité opposée, saint Benoît (gravures p. 232, 233).

Il serait difficile de décrire l'effet que produisent ces six figures, si nettement séparées les unes des autres, et n'ayant pour les relever, pour les animer, que le paysage du fond. Disons, à ce sujet, que le Pérugin a été un des créateurs du paysage classique, en d'autres termes du paysage offrant de grandes lignes ondulées, dans le genre de la campagne romaine, au lieu d'être haché et détaillé comme les collines des environs de Florence.



Portrait d'un moine de Vallombreuse, par le Pérugin.
(Académie des Beaux-Arts de Florence.)

En 1499 et en 1500 le Pérugin concentra ses efforts sur la décoration de la « Sala del Cambio » (le tribunal des changeurs) de Pérouse. Je renvoie le lecteur, pour l'étude de cet ensemble, à mon volume sur Raphaël (un fragment gravé ci-dessus, p. 104).

Fidèle à la tradition ombrienne, le Pérugin n'a que rarement abordé le portrait. Mais il l'a fait avec un succès complet. Sa propre effigie, au « Cambio » de Pérouse, celles de deux moines de Vallombreuse, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, montrent qu'il savait fixer les physionomies avec autant de sûreté que d'aisance et d'ampleur.

Les fresques du « Cambio » marquent le point culminant du talent du Pérugin. Fixé de nouveau à Florence en 1500, il donna l'exemple du plus déplorable mercantilisme. Non seulement il se répéta audacieusement, mais encore il se fit assister par de nombreux élèves; son atelier devint une véritable fabrique : de là cette masse de tableaux qui peuplent tous les musées

d'Europe, Vierges, saints et saintes montrant le blanc des yeux et ayant l'air de colombes qui roucoulent. On peut dire de lui qu'il s'avilit, non par l'excès du travail, mais par l'excès de la production.

Il n'y aurait aucun intérêt à énumérer ici les innombrables Madones ou sujets de sainteté peints par le Pérugin. Qu'il me suffise de citer, pour la France, la *Sainte Famille*, au Musée de Nancy, les *Maries de l'Évangile*, au Musée de Marseille, et enfin le *Sposalizio* ou *Mariage de la Vierge*, qui, peint (après 1500) pour le couvent de San Lorenzo de Pérouse, fut transporté en France pendant la Révolution et donné au Musée de Caen, dont il fait le principal ornement[1]. Il est fâcheux que cette dernière page, intéressante et attachante en elle-même, soit comme annihilée par le tableau dans lequel Raphaël a traité le même sujet et dans lequel, tout en s'inspirant de son maître, il l'a si complètement éclipsé. Il faut comparer l'une à l'autre les deux compositions pour découvrir à quel point le tableau de Caen est archaïque, lourd et pauvre.

Quoique illettré (ses lettres fourmillent des fautes d'orthographe les plus fantaisistes), le Pérugin s'attaqua plusieurs fois à la mythologie. La marquise Isabelle d'Este lui rendit un fâcheux service en lui commandant le *Combat de l'Amour et de la Chasteté* (1505; gravé p. 63). Elle fut la première à se repentir de sa confiance et lui reprocha de n'avoir pas peint avec plus de soin ce tableau, destiné à prendre place à côté de ceux de Mantegna. Cela n'empêcha pas la veuve de l'artiste d'offrir en vente à la marquise, en 1524, un autre tableau mythologique de son époux : *Mars et Vénus surpris par Vulcain*.

L'invitation que lui adressa Jules II, au moment d'entreprendre la décoration des Stances du Vatican, dut paraître au vieux peintre ombrien un retour de fortune. Vers 1508 ou 1509 le pape le chargea, entre autres, de décorer la voûte de la salle dite de l'*Incendie du Bourg*. Il y peignit, en quatre compartiments circulaires, quatre figures de Dieu le Père, dans une gloire de chérubins, avec des figures allégoriques et des scènes tirées de la vie du Christ : la *Tentation*, la *Descente du Saint-Esprit*. Autant la conception et l'ordonnance de ces compositions sont compliquées, autant l'exécution en est banale. Elles détonnent au milieu des chefs-d'œuvre de Raphaël. Celui-ci rendit à son maître le mauvais service de respecter ces productions séniles.

Le Pérugin peignit jusqu'à son dernier jour, jusqu'à sa dernière heure. En 1521, âgé de soixante-seize ans, il accepta de placer, sous la composition immortelle de Raphaël, dans la chapelle de San Severo à Pérouse, six *Saints*. On peut dire qu'il mourut au champ d'honneur; il travaillait au château de Fontignano, lorsqu'il fut atteint de la peste et succomba, au mois de février ou de mars 1523, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

1. Buret, *Histoire d'un Tableau (le Pérugin du Musée de Caen)*. Caen, 1881.

A ce moment, il y avait longtemps que l'École ombrienne avait abdiqué. Pendant les pontificats de Jules II et de Léon X la peinture avait fait des



La Madone entre deux Saintes, par le Pérugin. (Musée du Belvédère à Vienne.)

progrès tellement foudroyants, que, jusque dans les coins les plus reculés, les derniers Primitifs survivants, les derniers représentants du XV^e^ siècle, avaient dû amener pavillon. Partout, avec une rapidité vertigineuse, avaient pénétré les modèles nouveaux. Le Pérugin avait bien eu assez de talent pour donner des leçons à Raphaël jeune : il n'avait pas assez de souplesse

pour en recevoir à son tour de son ancien élève, après que celui-ci eut porté la peinture italienne à son apogée; moins bien partagé en cela que Verrocchio, qui apprit de Léonard de Vinci plus, à coup sûr, qu'il ne lui avait enseigné.

L'atelier du Pérugin n'en fut pas moins une pépinière de peintres : outre Raphaël et Pinturicchio, le fondateur de l'École de Pérouse compta pour disciples le Spagna, Eusebio di San Giorgio, Benedetto Caporali, Pietro di Montevarchi, Tiberio d'Assise, G. N. Manni, Sinibaldo Ibi, Rocco Zoppo, Gerino de Pistoja, Domenico Alfani, Melanzio de Montefalco, Baccio Ubertini et Francesco Ubertini, surnommé « il Bacchiacca », Niccolò Poggi et une infinité d'autres. L'activité de ces artistes s'étant en partie étendue au delà de la période que nous étudions dans le présent volume, il a paru préférable de leur donner place à tous dans le volume suivant, consacré à la fin de la Renaissance.

L'émule du Pérugin, Bernardino di Betto, surnommé « il Pinturicchio [1] », naquit à Pérouse en 1454. Vasari lui donne pour maître le Pérugin, de huit ans seulement plus âgé que lui : en réalité, il s'inspira pour le moins autant de Buonfigli et de Fiorenzo di Lorenzo. Vers 1480 il fit ses débuts à la chapelle Sixtine, aux côtés du Pérugin, avec lequel il s'associa et qui lui abandonna le tiers du produit des travaux faits en collaboration.

Il s'en faut que l'histoire de cette collaboration soit élucidée; mais les critiques sont à peu près d'accord aujourd'hui pour attribuer à Pinturicchio deux des fresques de la chapelle : *Moïse quittant l'Égypte* et le *Baptême du Christ*.

La première de ces fresques contient une foule de traits remarquables : des jeunes femmes dans les attitudes les plus gracieuses et les plus hardies, telles que celle qui est agenouillée à l'extrême droite, des enfants pleins de fraîcheur, etc. Raphaël ne s'est pas fait faute de mettre à contribution quelques-uns de ces motifs, en se servant, selon toute probabilité, des esquisses rapportées par Pinturicchio à Pérouse.

Le *Baptême du Christ* abonde en portraits contemporains, à l'expression sévère, au regard dur et parfois stupide, qui jurent avec la note tendre et élégiaque du Pérugin. On y voit en outre paraître le motif — si foncièrement réaliste — de l'homme qui, assis à terre, tire ses chausses. Cette profusion de portraits et de costumes du temps montre à quel point l'artiste ombrien subissait l'influence de ses collaborateurs florentins, qu'il n'égala d'ailleurs jamais pour la science du dessin.

En réalité, Ombrien par sa naissance et son éducation, Pinturicchio était Toscan par son goût pour l'élément narratif et pittoresque : de même que

1. Bibl. : Vermiglioli, *di Bernardino Pinturicchio*. Pérouse, 1837. — Schmarsow, *Bernardino Pinturicchio in Rom*. Stuttgart, 1882. — Le même, *Raphaël und Pinturicchio in Siena*. Stuttgart, 1880. — S. Volpini, *l'Appartamento Borgia nel Vaticano*. Rome, 1887.

Benozzo Gozzoli, dont il avait pu étudier les fresques à Montefalco, de même que Domenico Ghirlandajo, il prenait plaisir à substituer la peinture anecdotique à la peinture d'histoire et les portraits aux types.

Le genre de composition le plus approprié au tempérament du jeune collaborateur du Pérugin, c'étaient les vastes cycles analogues à ceux qu'avait affectionnés Benozzo Gozzoli; il y déployait une imagination vive, sinon un goût pur. Conséquence : Pinturicchio réussit à faire figure à Pérouse, à Orvieto, à Spello, à Sienne, voire à Rome; mais jamais il n'osa s'aventurer à Florence, cette école des fortes et hautes études, où seuls les peintres de style avaient chance de percer. De même, si son souvenir est indissolublement lié à celui des della Rovere de la première génération, des Cibo, des Borgia et des Piccolomini, c'est-à-dire de quatre dynasties papales, jamais les Médicis, les Sforza, les Gonzague, ces juges si éclairés, ne l'honorèrent d'une commande.



Portrait de Pinturicchio.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

L'œuvre créé par Pinturicchio à Rome est immense : outre les fresques de la chapelle Sixtine, il comprend celles de l'église d'Aracœli, de Santa Maria del Popolo, de l'appartement Borgia, du fort Saint-Ange, etc., etc.

Passionné pour l'exécution la plus minutieuse, pour le luxe des couleurs et pour le luxe des ornements, pour des scènes tenant du « genre », attaché à la vieille technique de la « tempera », élève de Fiorenzo di Lorenzo plutôt que du Pérugin, Pinturicchio, d'après l'excellente définition du *Cicerone,* semblait né pour faire de la miniature : le sort voulut qu'il fût appelé à peindre une série de fresques monumentales, égales sinon supérieures en nombre à celles des plus féconds d'entre les fresquistes, et presque toutes merveilleusement conservées.

On a souvent reproché à Vasari la sévérité du jugement qu'il a porté sur Pinturicchio : « bien qu'il exécutât beaucoup de travaux et comptât divers collaborateurs, sa réputation — déclare le biographe — fut cependant au-dessus de son mérite; il s'entendait néanmoins aux grands travaux, et occupa sans cesse un nombreux personnel d'auxiliaires. »

La vérité est que, si chez le Pérugin la forme est trop souvent pauvre, sans ampleur et sans pureté, chez Pinturicchio elle est indigente, parfois misérable. L'harmonie des proportions, le galbe des contours, la liberté ou le rythme des mouvements, autant de mystères pour lui. Ce qui le sauve, c'est la variété des ressources pittoresques, l'habileté de la mise en scène, je n'ose ajouter l'entente du groupement, car ce groupement a toujours quelque chose d'aride, d'anguleux; l'artiste est impuissant à relier les figures les unes

aux autres, et cela pour deux raisons : l'une, c'est qu'il ne s'occupa jamais de creuser les lois de la composition, comme devaient le faire avec tant de succès, au début du XVI[e] siècle, Fra Bartolommeo et Raphaël; l'autre, c'est qu'il ne connut jamais qu'imparfaitement les règles de la perspective aérienne, ces règles grâce auxquelles le Pérugin put masquer son peu d'entente de l'ordonnance proprement dite (chez Pinturicchio les fonds de paysages ont l'air de chinoiseries). En effet, ne sachant pas marier les figures les unes aux autres au moyen de gestes, d'effets de draperies, ou encore au moyen d'anges et de génies, le Pérugin les reliait néanmoins en les noyant dans la même atmosphère sereine et chaude, artifice qui demeura toujours une énigme indéchiffrable pour le pauvre Pinturicchio.

Que sera-ce si nous nous attachons à l'expression! Rarement, chez Pinturicchio, elle a de l'éloquence, ou même de l'élévation. Ses personnages ont quelque chose d'aigre, de discordant, de mesquin et de vieillot; tout l'intérêt réside dans les portraits qu'il a su répandre partout avec autant d'habileté que de profusion.

Après avoir constaté ainsi que chez Pinturicchio l'invention est banale, le dessin pauvre et incorrect, la couleur crue, nous serons mieux à l'aise pour apprécier ses mérites, car il ne faut pas que son infériorité dans beaucoup de branches de l'art nous rende injustes pour des qualités très réelles : Pinturicchio, qui n'était pas un artiste supérieur, a été un artiste amusant, grâce à son réalisme, qui lui a permis d'introduire une foule de détails de mœurs et de costumes de son temps dans les différents sujets qu'il a traités.

Les fresques de la chapelle Bufalini, dans l'église « Santa Maria dell' Aracœli », au Capitole, semblent avoir pris naissance peu de temps après celles de la chapelle Sixtine. Pinturicchio y a illustré l'*Histoire de saint François d'Assise* et l'*Histoire de saint Bernardin de Sienne*. Il y a révélé les mérites comme les lacunes de son éducation et de son tempérament, et s'y est montré narrateur attachant, paysagiste plein de charme, coloriste vigoureux, mais dessinateur insuffisant. La *Mort de saint Bernardin de Sienne* lui a servi de prétexte pour réunir (plutôt que pour grouper) une foule de personnages plus ou moins indifférents à l'action principale.

Au palais Colonna, Pinturicchio peignit à fresque une série de sujets tirés de l'histoire sainte ou de l'histoire romaine, retrouvés de nos jours par M. Schmarsow : la *Victoire de David sur Goliath*, le *Triomphe de David*, la *Mort d'Holopherne*, la *Mort de Virginie*, la *Constance de Mucius Scævola*.

On lui attribue également les fresques de la voûte de la chapelle Ponziani, dans la basilique de Sainte-Cécile : des scènes légendaires, aux trois quarts ruinées aujourd'hui.

La décoration du palais du cardinal Domenico della Rovere (aujourd'hui le couvent des Pénitenciers) contient aussi quelques vestiges des fresques du

maître ombrien, des ornements en grisaille, des médaillons, des armoiries, des têtes d'anges, des cornes d'abondance, des vases, des dauphins, etc.

La réputation de Pinturicchio était dès lors assez solidement établie pour que le successeur de Sixte IV, Innocent VIII, le chargeât de décorer, dans le nouveau palais du Belvédère, plusieurs salles et loges. Dans l'une de celles-ci, Pinturicchio peignit à fresque une série de vues de villes — *Rome*, *Milan*, *Gênes*, *Florence*, *Venise* et *Naples* — dans la manière des Flamands, c'est-à-dire très probablement avec une infinité de détails. Ces vues obtinrent un vif succès. Il peignit en outre une *Madone* sur l'entrée principale du palais, et, pour une des chapelles de la basilique de Saint-Pierre, celle qu'Innocent VIII éleva pour recevoir la sainte lance, un retable « a tempera » avec une *Vierge* plus grande que nature.

Ces différentes peintures ont péri, mais le Musée Pio-Clementino contient encore des vestiges de *Génies nus jouant*, d'arabesques, d'armoiries, etc., avec la date 1487.

A partir de 1485, Pinturicchio exécuta dans l'église Santa Maria del Popolo, pour différents membres de la famille della Rovere, une série de retables ou de fresques, une *Adoration des Bergers*, le *Couronnement de la Vierge*, des *Sibylles*, etc. Ces compositions, moins profanes et plus recueillies que ses autres productions, ont un grand charme.

Un instant il travailla au dôme d'Orvieto (1492), mais il indisposa les administrateurs par une consommation énorme d'or et de bleu d'outremer et finit par retourner à Rome.

Entré au service d'Alexandre VI, Pinturicchio ne tarda pas à devenir le peintre officiel des Borgia. Il avait en effet le genre de talent qui convenait à ces amateurs de rencontre : peu de conviction et beaucoup de facilité, une imagination souple et brillante, mais sans aucune vue transcendante, de l'habileté à défaut de cœur. Le premier ouvrage que lui confia le nouveau souverain pontife fut la décoration de l'appartement qui porte son nom au palais du Vatican.

Les salles qui composent l'appartement Borgia forment une enfilade de pièces assez irrégulières, donnant sur la cour basse du Belvédère, c'est-à-dire occupant l'étage situé au-dessous des Stances de Raphaël. Commencée par Nicolas V, cette partie du palais fut terminée sous Alexandre VI.

L'appartement Borgia contient six salles : I. Celle dite des Pontifes, décorée par Jean d'Udine et Perino del Vaga; II. La salle de la Vierge et du Christ (« Sala delle Miscellanee »); III. La salle de la vie des Saints (« Sala delle Stampe »); IV. La salle des Arts libéraux et des Sciences (« Sala dei Classici »); V. La salle du « Credo » (« Sala dei Libri tedeschi »); VI. La salle des Sibylles (« Sala delle Storie »), ces deux dernières situées dans la « Torre Borgia ».

De la première salle, décorée sous Léon X, nous n'avons pas à nous occuper ici.

La seconde salle contient l'*Annonciation* et la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et la *Résurrection du Christ* (avec la figure agenouillée d'Alexandre VI), l'*Ascension du Christ*, la *Descente du Saint-Esprit*, et l'*Assomption de la Vierge*, ainsi que huit figures à mi-corps, et une ornementation des plus riches. La main d'élèves se reconnaît dans plus d'une de ces compositions.

Sur les parois de la troisième se développent les scènes suivantes : *Sainte Catherine d'Alexandrie devant l'empereur Valère Maxime*, la *Visitation*, la *Mort de sainte Barbe et de sainte Julienne*, le *Martyre de saint Sébastien*, *Alexandre VI adorant la Vierge*. Pinturicchio, d'après la tradition, représenta celle-ci sous les traits de Julie Farnèse, la maîtresse d'Alexandre VI. Faut-il voir dans cette licence un de ces procédés si communs aux réalistes du XV^e siècle, ou véritablement une intention inconvenante, impie? Le doute est permis; il doit profiter à l'artiste.

La voûte de cette salle est consacrée à l'*Histoire d'Osiris*; on y voit : I. Le dieu apprenant à ses sujets à cultiver la terre, à planter les arbres et la vigne, à faire la cueillette des pommes et la vendange, instituant les sacrifices ainsi que le mariage, dont il donna l'exemple en s'unissant à Isis. — II. L'Assassinat d'Osiris par son frère Typhon. — Isis retrouvant les ossements de son époux. — III. Les fidèles vénérant le dieu, qui sort d'une pyramide sous forme de taureau. — IV. Le taureau doré porté en procession. — Ces sujets sont faits pour étonner dans l'appartement d'un pape : leur choix s'explique par un simple rapprochement héraldique; les Borgia avaient pour emblème le taureau, et c'est aussi sous cette forme qu'Osiris était adoré.

Plus loin, dans des compositions dont le sens n'est pas encore complètement élucidé, on aperçoit une jeune femme montrant à un jeune homme une génisse blanche : ce serait, d'après M. Schmarsow, Junon demandant à Jupiter de lui faire don d'Io, qui vient d'être métamorphosée.

La quatrième salle a pour ornements les sept *Arts libéraux*, personnifiés chacun par une femme assise ayant devant elle un certain nombre de personnages debout. On y voit en outre, dans des octogones, *Jacob prenant congé de Laban*, *Loth quittant Sodome*, la *Justice de Trajan* (ces dernières fresques repeintes au XVI^e siècle).

La dernière salle contient, outre vingt-quatre *Sibylles* et *Prophètes*, à mi-corps, les personnifications des *Planètes*. MM. Crowe et Cavalcaselle attribuent ces peintures à l'École de Baldassare Peruzzi. M. Schmarsow au contraire en fait honneur au maître de Peruzzi, Piero d'Andrea de Volterra, que nous savons par Vasari avoir travaillé au palais du Vatican sous Alexandre VI.

Tantôt, dans les fresques de l'appartement Borgia, le coloris, vif et riche, se compose d'or, de bleu d'outremer, de rouge, de vert, très heureusement

associés; tantôt, plus sobre, il a pour base des motifs dorés sur un fond bleu, le tout très amusant, à cause de la masse de petits motifs prodigués partout.

Des plafonds richement ornés, avec les armes de Borgia, le terrible taureau espagnol, des mascarons, des couronnes, des rinceaux, des sphinx assis et des sphinx affrontés, séparés par un vase ou des candélabres, des cornes d'abondance, des torsades, des festons, des rosaces, des arabesques, des oves, etc., complètent cette décoration éblouissante. La profusion de l'or (p. 572) et du bleu leur donne cependant encore une apparence archaïque, presque gothique.

Le travail immense de la décoration de l'appartement Borgia n'exigea que deux années : commencé au plus tôt en décembre 1492, il était terminé en 1494.

Vasari raconte que Pinturicchio couvrit de grotesques une foule de salles du fort Saint-Ange, et que, dans la grosse tour du jardin, il peignit divers sujets tirés de la *Vie d'Alexandre VI*, ainsi que les portraits de la reine Isabelle, de Niccolò Orsino, comte di Pitigliano, du maréchal Trivulce, et d'autres parents et amis du souverain pontife, et parmi eux de César Borgia, de ses sœurs et de plusieurs personnages distingués de cette époque.

Les fresques du fort Saint-Ange ont disparu, mais le texte des légendes qui les complétaient nous est parvenu. Nous apprenons ainsi qu'elles représentaient en six compartiments : *Charles VIII baisant les pieds d'Alexandre VI dans les jardins du Vatican*, *Alexandre VI recevant l'hommage de Charles VIII*, *Alexandre VI créant cardinaux Philippe de Luxembourg et Guillaume Briçonnet*, *Charles VIII présentant l'eau à Alexandre VI*, *Charles VIII tenant l'étrier à Alexandre VI*, *Charles VIII partant de Rome accompagné de César Borgia et de Djem.*

Peut-être le dessin du Musée du Louvre que nous avons reproduit dans notre premier volume, un *Groupe de Cavaliers* (p. 308), est-il une étude pour une de ces fresques? Un autre dessin de la même collection, un *Cavalier* (Braun, n° 234), aurait eu, d'après M. Schmarsow, la même destination.

En 1501, Pinturicchio décora une des chapelles de la cathédrale de Spello : il y peignit l'*Annonciation*, l'*Adoration des bergers*, le *Christ parmi les docteurs*, et des *Sibylles*.

Le *Christ parmi les docteurs* est une grande composition en plein air, animée par de nombreux acteurs et spectateurs en costume du XV^e^ siècle (cette introduction de costumes contemporains est un des artifices qui donnent de l'intérêt aux peintures religieuses de Pinturicchio); au fond, un édifice hybride, à coupole hexagonale dans le goût du Pérugin, et quelques grands arbres qui produisent un assez bel effet. Les *Sibylles*, assises sur un trône se terminant en niche, rappellent les *Arts Libéraux* de l'appartement Borgia. Le coloris est, comme d'ordinaire, assez opaque et cru.

Du vivant même d'Alexandre VI, Pinturicchio accepta un travail qui devait

le tenir éloigné longtemps de Rome. Le 29 juin 1502, le cardinal Francesco Piccolomini (le futur pape Pie III) le chargeait de peindre, au dôme de Sienne, la « Libreria » (la bibliothèque) destinée à recevoir les manuscrits laissés par son oncle le pape Pie II.

Le contrat portait que l'artiste ornerait de grotesques la voûte de la salle, qu'il dessinerait lui-même, soit les cartons, soit les fresques, et peindrait de sa main toutes les têtes[1], qu'il emploierait de l'or, du bleu d'outremer, du vert d'azur de bonne qualité, qu'il peindrait à fresque et retoucherait à sec. La rétribution était fixée à 1000 florins (environ 50 000 francs), sur lesquels 200 florins devaient être consacrés à l'achat de couleurs. L'artiste était en outre logé gratuitement. — Commencées en 1503, les fresques de la voûte étaient terminées la même année. Quant aux fresques des parois, elles semblent avoir pris naissance de 1504 à 1506.

Prenons les *Fiançailles de l'Empereur Frédéric III et d'Éléonore de Portugal*. La composition ne se tient que par la profusion des portraits, par l'étrangeté des costumes, par le luxe des accessoires. Toutes les fois qu'un artiste nous transporte ainsi au milieu de ses contemporains et entasse des motifs ayant le caractère de documents, il est sûr de nous intéresser, toute question de mérite intrinsèque mise de côté; à plus forte raison lorsque cet artiste nous conserve le souvenir de costumes aussi pittoresques que ceux du xv^e^ siècle. Les compositions idéales nous touchent davantage; celles-ci, nous avons beau faire, nous amusent, parce que nous y voyons des hommes comme nous, au milieu des occupations de tous les jours ou au milieu des fêtes, sans nulle prétention à paraître plus beaux ou plus nobles qu'ils ne le sont en réalité.

Comme invention, rien de plus plat que cette scène; nous avons affaire à un chroniqueur, non à un historien, *a fortiori* non à un poète. Pinturicchio, en Froissart de la peinture, ne se creuse pas la tête pour composer quelque belle cérémonie; il nous transporte aux environs de Sienne, devant la « Porta Romana », dans ce paysage montueux entre tous qu'il reproduit fidèlement; tout au plus, par un bel effort d'imagination, y introduira-t-il un palmier, hôte inconnu dans ces parages. Les personnages, le fiancé et la fiancée, avec son visage plat comme celui d'une paysanne, l'évêque qui les unit, l'assistance — adolescents, hallebardiers, femmes, vieillards, — sourient plus ou moins niaisement (ce sourire stéréotypé sur des physionomies déjà si mesquines est une des manies qui choquent le plus chez Pinturicchio).

Si l'on voulait serrer de près les figures, il ne resterait pas grand'chose de la composition : les gestes, raides et sans trait, les draperies, maigres et anguleuses, le manque absolu d'élégance chez les femmes — combien n'est pas forcé le mouvement de tête de celle qui est debout à droite, au premier plan! —

1. Au sujet de la part prise par Raphaël à l'exécution des fresques de la « Libreria », je demande au lecteur la permission de le renvoyer à mon *Raphaël*, où il trouvera également la description de ces fresques (2^e^ édit., p. 118 et suiv.).

et par-dessus tout le manque de conviction : autant d'imperfections, sur lesquelles on aurait peine à fermer les yeux, si ce n'était exiger l'impossible que de demander au pauvre Pinturicchio du style et de l'ampleur ou du moins de la sincérité et du naturel. Vers la même époque, à l'une des extrémités de l'Italie, à Venise, Carpaccio représentait, sous le costume et sous les traits de ses contemporains, les personnages plus ou moins légendaires mêlés à l'histoire de sainte Ursule. Mais quelle franchise dans sa caractéristique, quelle vigueur dans son coloris! Comparés l'un à l'autre, Pinturicchio est un laborieux et timide enlumineur, Carpaccio un peintre de race.

Ces défauts sont encore plus sensibles dans la troisième fresque, qui représente l'*Empereur Frédéric III imposant à Æneas Sylvius la couronne de poète*. Les acteurs sont éparpillés au hasard sur la vaste place où s'élève, en plein air, on ne sait trop pourquoi, le trône de l'empereur. Sur une quarantaine d'assistants, il n'en est pas six qui regardent la scène principale : témoignage d'indifférence dont Æneas Sylvius eût été peu flatté s'il avait pu revenir pour contempler les fresques que sa famille faisait exécuter à grands frais en son honneur. Nous retrouvons ici ce manque de probité, ou peut-être de vigueur intellectuelle, qui faisait que Pinturicchio n'entrait jamais dans l'esprit d'un sujet, mais se bornait à tourner à l'entour.

Mais faisons abstraction de l'interprétation du thème imposé à Pinturicchio. Pris en eux-mêmes et sans considérer leur rôle dans cette cérémonie, les personnages sont-ils du moins propres à nous charmer par leur prestance ou leur esprit? Il arrive souvent que des acteurs, sans signification au point de vue de l'ensemble de la scène, font pardonner leur présence grâce à leur belle tournure ou à leur belle humeur. Ici, rien de pareil : les attitudes sont des plus guindées, avec cette position si défectueuse des pieds (l'un formant un angle droit avec l'autre) que l'on trouve également chez le Pérugin ; les costumes sont bizarres, non pittoresques; enfin il n'y a pas deux figures reliées naturellement l'une à l'autre et formant un groupe véritablement vivant et pictural. Les lois du groupement diffèrent essentiellement chez Pinturicchio de celles qui étaient en honneur à Florence. Au lieu de s'étendre en profondeur, les figures s'étagent les unes au-dessus des autres, comme si l'artiste avait placé son point de vue beaucoup trop bas.

Les fresques de la « Libreria » furent le chant du cygne de Pinturicchio.

Comme peintre de tableaux, Pinturicchio est représenté dans les galeries de l'Italie et de l'étranger par un certain nombre de compositions intéressantes : une *Vierge* trônant entre des saints (1498, à la Pinacothèque de Pérouse), une *Vierge glorieuse* (vers 1504, au Palais communal de San Gemignano), une *Vierge avec des saints* (1508, à Spello), etc. Au Musée du Louvre, une *Vierge entre saint Grégoire et un autre saint*, montre une facture très serrée, mais manque de force dans les physionomies.

La commande des fresques de la « Libreria » avait décidé Pinturicchio à établir définitivement sa résidence à Sienne. Il ne rompit cependant pas entièrement ses relations avec Pérouse : en 1506 encore il se faisait recevoir membre de la corporation des peintres de sa ville natale.

Entre 1508 et 1510 l'artiste ombrien exécuta, dans le palais de Pandolfo Petrucci, *Pénélope devant son métier* (aujourd'hui à la National Gallery) et une figure allégorique assise sur un trône et entourée de plusieurs femmes et enfants (p. 228-229).

La fin de Pinturicchio ne répondit pas aux succès qui avaient marqué sa longue carrière. Nous possédons à ce sujet deux versions passablement différentes; mais l'une n'est pas plus réconfortante que l'autre. D'après Vasari, les moines de l'église Saint-François de Sienne, après avoir chargé l'artiste ombrien de peindre une *Nativité de la Vierge*, l'installèrent dans une pièce qu'ils vidèrent à son intention, en n'y laissant qu'un vieux coffre informe. Pinturicchio n'eut de cesse que l'on eût éloigné ce meuble disgracieux; mais les frères, en l'enlevant, en rompirent un des ais, et y trouvèrent 500 ducats d'or, que leurs prédécesseurs y avaient cachés. Pinturicchio fut tellement navré de cette bonne aubaine arrivée à d'autres qu'à lui, qu'il ne put plus en détacher sa pensée et finit par en mourir de chagrin. D'après Tizio, au contraire, Grania, la femme de Pinturicchio, qui avait pour amant un soldat de Pérouse, enferma son mari tombé malade et le laissa littéralement mourir de faim. — Quoi qu'il en soit, la dernière maladie de l'artiste semble avoir duré fort longtemps. Déjà, dans son testament du 7 mai 1513, il est qualifié de « languens » : il vécut néanmoins encore jusqu'au 11 décembre. On l'enterra dans l'église « San Vincenzo ed Anastasio » de Sienne. Six enfants étaient nés de son union avec la perfide Grania.

Le Pérugin et Pinturicchio, ce sont les antipodes; il serait malaisé d'imaginer un contraste plus complet. L'un, véritable peintre de style, n'excelle que dans les scènes calmes et recueillies; il lui faut un petit nombre de personnages, et ceux-là mêmes, il ne sait les représenter que dans les attitudes les plus élémentaires. Mais à l'occasion il mettra une chaleur et une émotion extraordinaires dans ces figures si peu mouvementées. L'autre, au contraire, ne se plaît que dans les compositions nombreuses et brillantes; l'individu ne l'intéresse que médiocrement, il lui faut l'espèce entière; nature mondaine, il redoute l'intimité et ne se sent à l'aise qu'au milieu des costumes d'apparat, d'une suite bigarrée, d'un décor somptueux; rarement il se concentre sur une figure unique, ou creuse quelque idée supérieure : se disperser, amuser, éblouir, voilà son ambition; il y réussit souvent : « saltavit et placuit ». L'un fait entendre de sublimes accents religieux; l'autre nous amuse par ses récits faciles plus encore que spirituels. Un chef-d'œuvre — la *Pietà* du palais Pitti ou les



Æneas Sylvius couronné poete par l'Empereur Frederic III
Fresque de Pinturicchio
(Bibliothèque de la Cathédrale de Sienne)

fresques de l'appartement Borgia — rachète d'ailleurs bien des erreurs. Sachons ne nous attacher qu'aux qualités; oublions l'homme pour ne considérer que l'artiste, et dans celui-ci même ne considérons que l'artiste dans ses heures d'inspiration.

Je rattache à l'École ombrienne l'École de Bologne.

On a beaucoup discuté sur les origines de cette École, telle qu'elle s'est incarnée en Francia. D'après MM. Burckhardt et Bode, celui-ci n'a été l'élève ni de son compatriote Marco Zoppo, un imitateur de Squarcione, ni du Ferrarais Lorenzo Costa (p. 613); les tableaux de sa jeunesse, par exemple le *Saint Étienne* de la galerie Borghèse à Rome, le prouvent jusqu'à l'évidence. Leur coloris froid, leur exécution proprette et lisse, ne rappellent en aucune façon ses deux prétendus maîtres. Il ne subit l'influence de Costa qu'à partir de 1490; la touche devient alors plus vigoureuse et le ton plus brillant; on constate en même temps la recherche de riches motifs d'architecture et de figures plus vivantes, plus fraîches.

Vers la même époque, l'influence du Pérugin se traduit chez le maître bolonais par la recherche du sentimentalisme. Mêmes tendances idéales chez tous deux (c'est par où Francia se sépare nettement des réalistes de l'École de Ferrare), même prédilection aussi pour l'intensité du coloris. Est-il nécessaire d'ajouter qu'un maître de la valeur de Francia ne s'en tint pas à une imitation servile, mais affirma en toute occasion son indépendance? Prenons le coloris : chez Francia il est moins chaud que chez le Pérugin, mais plus tranquille (les tons rouges de ses carnations procèdent, affirme-t-on, de Lorenzo Costa). Son modelé a plus de précision, ce qui ne doit pas étonner chez un orfèvre, mais il a moins de suavité. Dans le choix des types, Francia se rapproche des modèles péruginesques par une certaine recherche de la solennité (la tête de la Vierge est généralement recouverte d'un voile blanc sur lequel est jeté un pan du manteau), en même temps que par une certaine pauvreté de traits (un nez droit et court, une bouche droite, avec des lèvres peu développées, etc.; voy. la gravure de la p. 84) et une expression quelque peu chagrine. J'ajouterai que le cercle dans lequel tournent les deux maîtres est sensiblement le même; il ne comprend, sauf un petit nombre d'exceptions, que des compositions religieuses, des *Madones*, des *Saintes Familles*, des *Saintes Conversations*, des *Nativités*, des *Christs en croix*.

A côté des influences ombriennes, on constate plus tard quelques réminiscences des Vénitiens, par exemple, dans les *Saintes Conversations*, les anges assis au bas du trône et faisant de la musique, ou encore certains types traités avec une largeur et une fermeté inconnues aux Ombriens.

Francesco Raibolini, surnommé « il Francia », naquit à Bologne vers 1450. Comme tant de peintres florentins, il débuta par l'apprentissage de l'orfèvrerie,

mais, plus constant qu'eux, il n'abandonna jamais l'art auquel il devait ses premiers succès; il occupa des fonctions importantes à la monnaie de sa ville natale, sous les Bentivoglio d'abord, puis sous le pape Jules II; sa réputation comme orfèvre, nielleur et médailleur s'étendit si loin, que même sur ses tableaux il ajoutait avec orgueil à son nom la qualification d' « aurifex ». Il semble avoir également cultivé l'architecture et la sculpture (p. 421, 523).

Vasari raconte que, tout en exerçant le métier d'orfèvre, le vaillant maître bolonais s'appliqua au dessin, et qu'il y fit de grands progrès, ainsi que le montrent ses nielles (la *Résurrection du Christ* et le *Christ en croix*, à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne). Ses émaux, ses monnaies et ses médailles lui valurent également une grande célébrité : il renferma maintes fois vingt figures belles et bien proportionnées dans un espace de deux doigts de hauteur sur un peu plus de longueur. Sa belle prestance et le charme de sa conversation achevèrent de lui concilier la sympathie universelle.

Avec le temps l'ambition lui vint. Ayant connu Mantegna et beaucoup d'autres peintres — c'est Vasari qui parle, — auxquels leur art avait rapporté du profit et de l'honneur, il résolut d'essayer si la science du coloris lui offrirait plus de difficultés que la science du dessin, dans laquelle il pouvait se mesurer largement avec tous ces maîtres. Il commença par quelques portraits et d'autres petits ouvrages et entretint longtemps chez lui des hommes du métier qui lui apprirent les règles du coloris

Pendant la période de 1490 à 1500 (la première pour laquelle nous possédions une série d'ouvrages à date certaine), les tableaux de Francia se distinguent par un coloris vigoureux, parfois encore un peu lourd, par des expressions pleines de recueillement ou de tendresse : telles sont les qualités de la *Madone avec des saints*, à la Pinacothèque de Bologne; de l'*Annonciation* du Musée de Brera; d'une autre *Annonciation*, qui de la collection de M. Reiset est entrée dans celle du duc d'Aumale; de la *Crucifixion*, du Louvre; d'une *Madone avec deux anges*, à la Pinacothèque de Munich, etc.

Passons rapidement en revue les principaux de ces tableaux.

La *Madone* ou la *Sainte Conversation* peinte en 1490 pour Bartolommeo Filicini, aujourd'hui à la Pinacothèque de Bologne, caractérise à merveille cette étape : le coloris est rouge et un peu opaque, les expressions sont sentimentales, presque prétentieuses (yeux levés en extase, etc.); le type de la Vierge rappelle le type péruginesque. Une certaine pauvreté de dessin se révèle dans la main du donateur, vêtu d'un riche manteau rouge.

Le *Christ en croix* du Louvre (autrefois dans l'église San Giobbe à Bologne) conserve encore des traces d'archaïsme. Le cadavre du supplicié, quoique modelé avec beaucoup de finesse, rappelle les types anciens; chez saint Jean, l'expression de la douleur a quelque chose de grimaçant; enfin le motif de Job, étendu nu au pied de la croix, sous les traits d'un homme jeune, sur-

prend par sa bizarrerie. Le coloris intense, mais un peu lourd, contient dans les carnations de ces tons rouges qui ne sont pas encore assimilés.

L'*Annonciation* du Musée de Brera, quoique nettoyée à fond, a infiniment plus d'éclat. Un fond de ciel, d'un bleu éblouissant, relève les figures qui sont d'une grâce et d'une noblesse parfaites, notamment l'ange s'agenouillant, un lis à la main, devant la Vierge.

Dans le retable de l'église San Giacomo Maggiore, peint en 1499 aux frais de Jean Bentivoglio, on constate un progrès décisif : le groupement et le coloris deviennent plus harmonieux.

L'*Adoration de l'Enfant Jésus*, peinte en 1499 pour le protonotaire Antonio Galeazzo Bentivoglio, aujourd'hui à la Pinacothèque de Bologne, montre enfin Francia en possession de tous les secrets de la technique et de toutes les ressources de l'expression. Au premier plan, on voit étendu sur le sol, à côté d'un arbrisseau qui sert d'abri à deux oiseaux, l'Entant Jésus, tout nu, dans une attitude véritablement prise sur le vif. Autour de lui, à genoux, sa mère, deux anges, saint Augustin, et le donateur, qui appuie sa droite sur sa poitrine par un geste de componction véritablement touchant; puis trois personnages debout : saint Joseph, saint François d'Assise et un jeune homme la tête ceinte d'une couronne de chêne, les jambes nues, beau et fier comme un dieu antique (peut-être un berger). Un sentiment commun anime et relie les uns aux autres tous ces acteurs et donne à la composition le caractère d'unité et presque l'intérêt dramatique qui font trop souvent défaut aux *Saintes Conversations*. Au fond, un fragment d'arc de triomphe, aux écoinçons ornés de prophètes tenant des banderoles, puis un de ces purs et radieux paysages, dans lesquels le Francia se rencontre avec Lorenzo di Credi. Quoique le fini de certains détails, par exemple la chape de saint Augustin, révèle la préoccupation, la minutie, de l'orfèvré devenu peintre, les figures ont une ampleur et une noblesse, une fermeté et une assurance qui laissent loin derrière elles les productions du Pérugin.



Portrait de F. Francia.
(D'après la gravure publiée par Vasari.)

Sans accorder au portrait plus de place qu'il n'en mérite dans la peinture religieuse, Francia savait à l'occasion, tout comme le Pérugin, fixer une physionomie avec autant de souplesse que de fermeté : on le voit par ses portraits de donateurs et par plusieurs portraits à mi-corps. Disons à ce sujet que depuis longtemps les critiques les plus autorisés sont d'accord pour enlever au maître bolonais le merveilleux portrait de *Jeune Homme* exposé au Louvre, dans le Salon carré, avec son expression à la fois inquiète et volontaire et son coloris si profond, si chaud.

Cependant Francia, associé avec Lorenzo Costa, avait ouvert un atelier qui devint bientôt le plus populaire de l'Italie; les élèves s'y pressaient par centaines (p. 613). En même temps, l'orfèvre-peintre entassait tableaux sur tableaux : ses productions, disséminées dans toutes les galeries de l'Europe, le cèdent à peine en nombre à celles du Pérugin.

Ses succès dans la peinture de chevalet décidèrent Francia à aborder la fresque. Il peignit, au palais Bentivoglio, *Judith et Holopherne*. On y voyait le camp garni de fantassins et de cavaliers gardant les tentes; Judith, habillée en veuve, saisissant de la gauche la chevelure d'Holopherne, toute baignée de sueur, et de la droite brandissant le glaive, tandis que sa vieille servante l'encourageait du regard, et apprêtait le sac destiné à recevoir la tête de leur ennemi. Une autre peinture, un camaïeu, représentait une *Dispute de Philosophes*. Ces fresques furent détruites en 1507, lors de la démolition du palais des Bentivoglio.

Parmi les nombreuses Madones appartenant à sa dernière période, celle de la Pinacothèque de Munich séduit et par la poésie de la conception et par la finesse de son coloris argentin. Le tableau a pour cadre un beau paysage, calme et limpide : au premier plan, une haie de roses — au milieu desquelles chantent les oiseaux — abrite et la Vierge qui s'incline avec les marques de vénération la plus profonde, et l'Enfant qui, étendu sur le gazon, sourit à sa mère. Cette belle composition, tout à fait dans la donnée des Écoles mystiques primitives, respire une fraîcheur délicieuse et nous montre dans Francia un poète autant qu'un peintre.

Dans la Vierge entre saint Jean-Baptiste, saint Augustin, saint Georges et saint Étienne, à la Pinacothèque de Bologne, Francia revient au thème des *Saintes Conversations*, c'est-à-dire à la réunion, en quelque sorte fortuite, de personnages se livrant chacun à un monologue, sans se soucier de leurs voisins. Les tons rougeâtres ont disparu, mais les figures ont une certaine dureté et paraissent construites morceau par morceau, au lieu de venir d'un jet.

Francia sentait tout autant d'éloignement que le Pérugin pour les scènes ultra-dramatiques. La *Descente de croix*, de la galerie de Parme, montre (sauf chez la femme qui accourt les bras étendus) la tristesse ou la résignation plutôt qu'une douleur véhémente.

Un peu plus tard (avant 1509), Francia peignit à fresque, dans l'oratoire de Sainte-Cécile, le *Mariage de sainte Cécile avec Valérien* et les *Funérailles de sainte Cécile*. Ce sont des compositions calmes et pittoresques, qui offrent de frappantes analogies avec la manière de Lorenzo Costa, autant qu'elles s'éloignent, par le piquant des costumes, de la manière du Pérugin.

Parmi les rares compositions profanes peintes par Francia, Vasari cite des

caparaçons de cheval représentant une *Forêt en feu* (p. 182) et une *Lucrèce*, destinés au duc d'Urbin.

Les relations de Francia avec Raphaël ne semblent pas avoir eu d'action



L'Adoration de l'Enfant Jésus, par F. Francia. (Pinacothèque de Bologne.)

sur son style, dès lors complètement fixé; elles témoignent seulement de l'estime et de l'affection réciproques des deux artistes.

Francia travailla jusqu'à son dernier jour. Le *Baptême du Christ*, au Musée de Dresde (1509, fortement restauré), la *Pietà*, au Musée de Turin (1515, également compromise par les restaurations) et divers autres tableaux le mon-

trent cherchant à adoucir encore sa manière, et accentuant cette note mélancolique qui prête tant de charmes à ses tableaux.

Vasari a rapporté au sujet de la mort de Francia une anecdote certainement apocryphe : Raphaël ayant adressé à Francia son tableau de la *Sainte Cécile*, avec prière d'en surveiller l'installation dans l'église San Giovanni del Monte, le vieil artiste éprouva un tel saisissement à la vue de cette page merveilleuse, que, prenant en dégoût ses propres productions, il se laissa aller au désespoir et mourut de chagrin à peu de temps de là. — C'est là, il n'en faut pas douter, une de ces légendes sans fondement, trop facilement accueillies par le brave Vasari.

Francia mourut riche et considéré, le 5 janvier 1518, âgé de soixante-huit ans. Il laissait d'innombrables élèves, que nous retrouverons dans la suite de ce travail : ses fils et neveux, parmi lesquels Giacomo Francia, puis Timoteo Viti, Innocenzo Francuci d'Imola, Aspertini, Chiodarolo, Bartolommeo Ramenghi da Bagnacavallo, l'illustre graveur Marc-Antonio Raimondi, etc., etc.



Revers de la médaille de Lucrèce Borgia
Par le Médailleur « à l'Amour captif ».



Saul persécutant les Chrétiens. Bordure d'une des tapisseries de Raphaël.
(Palais du Vatican.)

# CHAPITRE V

## RAPHAEL[1].

Certes, c'étaient des peintres très habiles et très séduisants que les Botticelli, les Ghirlandajo, les Filippino, les Pérugin, et cependant quel abîme entre eux et Raphaël! Certes, Mantegna semblait avoir poussé jusqu'à ses dernières limites la science du dessin, de l'ordonnance, de l'expression dramatique, et cependant comme Raphaël l'emporte sur lui en aisance, en ampleur, en harmonie et en pathétique! Tous ces maîtres, quelle que fût leur valeur, paraissent des Précurseurs, comparés à celui qui fut comme le dieu de la peinture.

Tel que l'avaient fait la nature et les circonstances, le Pérugin pesa d'un grand poids sur le développement de Raphaël, et se trouva intimement mêlé

1. BIBL. : Dans *les Historiens et les Critiques de Raphaël* (Paris, 1883), j'ai dressé le catalogue de toutes les publications relatives au peintre d'Urbin. Il suffit de rappeler ici les ouvrages de Passavant, de M. Anatole Gruyer, de M. Springer, de MM. Crowe et Cavalcaselle, et enfin le volume édité à la librairie Hachette — *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps* (2e édit., 1886), — auquel je renvoie le lecteur pour tous les détails qui n'ont pu trouver place ici.

à sa vie. Mais on oublie trop, dans l'étude des débuts du jeune artiste d'Urbin, l'influence du précepteur que la nature elle-même s'était chargée de lui donner : je veux parler de son père, Giovanni Santi.

Né près d'Urbin vers 1440, Giovanni Santi consacra son existence au service des Montefeltro, ses seigneurs[1].

La netteté de vues qui caractérisait le duc Frédéric dans son attitude vis-à-vis de l'architecture faisait place, lorsqu'il s'agissait de peinture, au plus large éclectisme. Ce prince employa tour à tour le Flamand Juste de Gand, Piero della Francesca, Melozzo da Forli. L'éclectisme fut aussi le trait distinct du talent de Giovanni Santi. Cet homme excellent cultivait à la fois la peinture et la poésie; il nous a laissé une chronique rimée d'Urbin, dont on n'a imprimé jusqu'ici que des fragments, et qui, il faut bien l'avouer, est une des productions les plus plates et les plus prolixes qui se puissent imaginer. A coup sûr, ses confrères les peintres disaient de lui qu'il était un poète passable et ses confrères les poètes louaient son habileté comme peintre. Je suis bien obligé, en effet, de le proclamer ici, Giovanni Santi, avec des aspirations très élevées, n'avait rien de ce qui fait l'artiste, j'entends le vrai artiste; il ignorait la fermeté de la caractéristique, l'ampleur du style, le parti pris dans le coloris; en véritable éclectique, il flottait entre les tendances de l'École ombrienne, représentée par le Pérugin, et celles de l'École de Padoue, représentée par Melozzo da Forli. Si nous parcourons les retables et les fresques, assez nombreux, qu'il a peints à Urbin, à Gradara, à Cagli, à Fano, ainsi que ceux de ses tableaux qui figurent dans les musées du Latran à Rome, de Brera à Milan, à la National Gallery de Londres, et au Musée de Berlin (ce sont en général des *Annonciations*, des *Madones*, des *Saintes Familles*), nous y découvrons un tempérament doux, élégiaque, porté à la mélancolie, mais nulle harmonie dans le groupement, nulle force dans l'expression; en un mot beaucoup d'application, mais fort peu de talent.

Il faut avoir le courage de le déclarer, malgré toute notre vénération pour le père de Raphaël, Giovanni Santi était aussi médiocre comme peintre que comme poète; il essayait en vain de donner de l'animation à ses peintures; il ne réussissait qu'à faire preuve de son impuissance : voyez, dans la *Sainte Conversation* de Fano, le jeu des mains, quelle absence d'imagination et d'émotion! Dans la *Résurrection du Christ*, peinte au-dessus de la *Sainte Conversation* de Cagli, quel manque de naturel dans ces raccourcis trop osés! Ailleurs, il essaye en vain d'établir quelque corrélation entre les figures de la même composition : il place des têtes énormes à côté de têtes toutes petites.

Le malheur de Giovanni Santi est de s'être trouvé en relations avec un trop grand nombre d'artistes éminents : plus concentré sur lui-même, il eût

1. BIBL. (Pungileoni) : *Elogio storico di Giovanni Santi*. Urbin, 1822. — Schmarsow, *Giovanni Santi*. Berlin, 1887.

évité les pièges dans lesquels il est tombé : il s'en serait tenu à des scènes calmes, sans s'attaquer à toutes sortes de problèmes dans lesquels il devait forcément échouer; ses forces, en un mot, n'auraient pas trahi sa bonne volonté.

Il serait pénible — pour ne pas dire inique — de rester sur une telle impression : quelques-unes des peintures de Giovanni Santi charment par leur sincérité ou par la poésie des figures : je citerai parmi elles la *Vierge avec l'Enfant*, de la National Gallery (gravée p. 261), et, dans la *Sainte Conversation* de Cagli, un ange dans lequel on croit reconnaître Raphaël enfant.

En 1494 Giovanni Santi se rendit à Mantoue pour y faire le portrait de l'évêque, frère de la duchesse Élisabeth de Montefeltro : il semble y avoir pris les fièvres paludéennes, et expira la même année, peu de temps après son retour à Urbin, âgé d'une cinquantaine d'années seulement.

Un autre peintre urbinate, Fra Bartolommeo di Giovanni della Corradina, surnommé Fra Carnevale, mourut trop tôt (1484) pour exercer de l'influence sur Raphaël, alors à peine âgé d'un an[1]. Dans ces dernières années, on a retiré à cet artiste, pour la restituer à Piero della Francesca, la *Sainte Conversation* du Musée de Brera (1472). Il est certain cependant qu'il cultivait la peinture en même temps que l'architecture. A la National Gallery, on lui attribue un *Saint Michel* debout sur le dragon; mais depuis que la *Sainte Conversation* lui a été enlevée, on manque de tout critère pour déterminer son style.

Le fils immortel de Giovanni Santi naquit à Urbin, le 28 mars 1483. Son enfance fut attristée par les deux plus grands malheurs qui pussent le frapper : à huit ans il perdit sa mère Magia Ciarla, à onze ans son père. Voilà le pauvre petit orphelin abandonné aux soins de sa belle-mère (car Giovanni Santi s'était remarié, un peu trop vite même) et de ses oncles, dont l'un était un prêtre d'un caractère très dur; l'autre devint heureusement un ami paternel pour l'enfant.

Il est certain que Giovanni Santi put encore inculquer les premiers principes de l'art à son fils. Après sa mort, le jeune Raphaël continua d'habiter Urbin, où il reçut peut-être les leçons de son compatriote Timoteo Viti. Contrairement à une opinion longtemps admise, il entra chez le Pérugin, non en 1495, mais seulement en 1499, alors qu'il comptait déjà environ seize ans. Le Pérugin en effet, de 1493 à 1499, habitait non pas Pérouse, mais Florence.

Un précieux recueil de dessins, appartenant à l'Académie des Beaux-Arts de Venise[2], nous initie aux efforts de Raphaël pendant la période qui précéda son entrée chez le Pérugin, pendant son séjour dans l'atelier du maître ombrien,

1. Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, p. 361.

2. D'ardentes polémiques se sont engagées, dans ces dernières années, au sujet du recueil de Venise. Je n'ai rien, pour ma part, à ajouter à ce que j'ai imprimé à cet égard dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, livraisons de septembre et octobre 1885.

et enfin pendant la période suivante. Nous y remarquons notamment : le *Massacre des Innocents*, dont Charles Blanc a dit que, comparé aux fresques de l'*École d'Athènes* ou du *Parnasse*, il produit l'impression que font les marbres d'Égine lorsqu'on les compare aux figures de Phidias; la copie des portraits des *Philosophes*, peints au palais d'Urbin par Juste de Gand, la copie de la gravure de Mantegna, la *Mise au Tombeau*. Le trait est encore heurté, raboteux, et, à l'exception du *Massacre des Innocents*, l'on a quelque peine à deviner le génie de celui qui fut plus tard l'incarnation même du dessin.

Entré chez le Pérugin, Raphaël fut forcé de passer par les obligations imposées à ses condisciples, et notamment de seconder son maître dans ses travaux. Parmi ceux-ci, le plus important à ce moment était la décoration de la Salle des changeurs, la « Sala del Cambio », à Pérouse (1499-1500; voy. p. 721). Le Pérugin était dès lors en décadence; en outre, de tels sujets n'étaient pas appropriés à son talent. Malgré un certain charme de coloris et leur expression de douceur, les fresques de la « Sala del Cambio » ne répondirent donc pas à l'attente du public.

Mais Raphaël était un disciple trop respectueux pour se permettre de juger son maître, et le seul sentiment que lui inspirât l'ouvrage du Pérugin fut une profonde admiration. Nous verrons dans la suite à quel degré il se pénétra de ses leçons, et il n'eut pas à le regretter, car, au point de vue du coloris, ses peintures les plus chaudes, les plus lumineuses, sont précisément celles qu'il exécuta sous l'influence de l'École ombrienne, alors déjà quelque peu dédaignée, aujourd'hui peut-être exaltée sans mesure.

Il est probable que le Pérugin, qui était retourné à Florence, aura abandonné à Raphaël, sinon la direction de l'atelier qu'il laissait à Pérouse, du moins une partie de sa clientèle. Ce qui est certain, c'est que le maître et le disciple entretinrent toujours les relations les plus amicales, aussi bien après l'établissement de Raphaël à Florence qu'après son établissement à Rome. (On sait que Raphaël représenta son maître à côté de lui dans l'*École d'Athènes*.)

Les plus anciennes productions originales de Raphaël se trouvent au Musée de Berlin. Ce sont la *Vierge de la collection Solly*, dont on place, un peu arbitrairement peut-être, l'exécution en 1501; puis la *Vierge entre saint François et saint Jérôme*; un peu plus tard prenait naissance la *Vierge au livre*, qui, de la collection Conestabile de Pérouse, est entrée, il y a quelques années, au Musée de l'Ermitage.

Dans toutes ces productions Raphaël se montre imitateur fervent du Pérugin; il ne voit pas au delà de l'horizon ombrien; il reproduit avec autant de sincérité que d'habileté les types favoris de son maître, ces types ombriens un peu pauvres, au nez court, aux pommettes saillantes, au menton pointu, aux yeux tendres et mélancoliques comme ceux des tourterelles, aux contours un peu grêles.

Le coloris est chaud et vigoureux, ambré dans les chairs, nourri et luisant dans les draperies, dont les tons sont toujours excessivement francs : verts, rouges ou bleus. L'inspiration non plus ne diffère en rien de celle de cette province véritablement en dehors du grand courant de la Renaissance; c'est une dévotion profonde, mais un peu étroite; l'attachement le plus passionné aux enseignements de saint François d'Assise, l'apôtre populaire de l'Ombrie, Les idées humanitaires répandues par la Renaissance, les souvenirs mythologiques, le culte de la forme, autant de mystères pour le débutant.

A ce moment, dans les tableaux qui viennent d'être signalés, Raphaël calque ses compositions sur celles de son maître, avec cette différence qu'il reprend la peinture ombrienne au point où le Pérugin l'avait laissée, et que ses ouvrages, pleins de sève et de fraîcheur, forment un contraste réconfortant avec ceux de son maître alors déjà vieilli et fatigué. Mais rien dans ses premiers essais ne trahit le génie qui sommeillait en lui, rien ne fait prévoir l'essor sublime qu'il devait prendre dans la suite.

Ainsi il nous faut faire justice de cette légende : à savoir que Raphaël a été un enfant miraculeux. Rien n'est moins fondé. Le grand artiste s'est développé par un travail soutenu, et si quelque chose en lui a séduit ses premiers protecteurs, c'est la courtoisie, la gentillesse de ses manières, sa facilité à apprendre, le parfum de distinction répandu sur sa personne et sur son esprit.

Voilà donc Raphaël en apparence complètement inféodé au Pérugin, ne voyant que par les yeux de son maître, imitant sa manière au point d'embarrasser les connaisseurs les plus expérimentés. Vous le croyez conquis à tout jamais à l'École ombrienne. Erreur! Tout à coup il s'assimile avec la même facilité, la même ardeur, le style florentin, car il fut sincère dans toutes ses évolutions, sauf, après un nouveau retour sur lui-même, à ne plus reconnaître d'autre maître que l'art antique.

Insistons en même temps sur le contraste entre Léonard, si semblable à lui-même pendant toute sa carrière qu'il est presque impossible de distinguer les tableaux de sa vieillesse de ceux de son adolescence, et Raphaël, qui s'élève d'étape en étape, au point d'éclipser sans cesse ses productions antérieures par ses productions nouvelles. C'est que l'un devait plus à la nature, l'autre plus l'application.

Le premier grand travail demandé à Raphaël fut le *Couronnement de la Vierge*, destiné à l'église Saint-François de Pérouse, et exécuté aux frais d'une dame appartenant à la puissante famille des Oddi. Cet ouvrage, aujourd'hui conservé dans la Pinacothèque du Vatican, date, selon toute vraisemblance, de l'année 1503.

Grâce à de nombreuses esquisses ou études préparatoires nous pouvons suivre pas à pas la genèse du retable. Nous y voyons que dès lors Raphaël interrogeait

la nature avec le soin le plus scrupuleux, qu'il faisait poser ses jeunes camarades d'atelier, l'un pour la figure de la Vierge, l'autre pour les figures des anges, qu'il reproduisait avec un réalisme implacable jusqu'à la légère déformation de l'œil de l'un d'eux (dessins du Musée Wicar, à Lille). C'est d'ailleurs toujours la nature plus ou moins interprétée à la façon du Pérugin, avec quelque chose d'un peu timoré et anguleux, quoique Raphaël eût peut-être dès lors visité Florence.

Le *Couronnement de la Vierge* était complété par une prédelle aujourd'hui également exposée à la Pinacothèque du Vatican. Cette prédelle, qui représente l'*Annonciation*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple*, se distingue par l'animation, la verve même des personnages, la clarté de l'ordonnance, la pureté des motifs d'architecture.

Nous tenons enfin le vrai Raphaël, sincère, ému, éloquent, sachant merveilleusement grouper les personnages et tirer de l'intérêt du rapprochement des figures, parfois même d'un geste ou d'un accessoire.

Une autre ville de l'Ombrie, rarement visitée par les touristes, Città di Castello, partage avec Pérouse la gloire d'avoir favorisé les débuts de Raphaël et de lui avoir commandé ses premiers chefs-d'œuvre.

En 1503-1504, Raphaël y peignit une bannière représentant d'un côté la *Trinité*, de l'autre la *Création d'Ève* (Musée de Città di Castello), puis le *Couronnement de saint Nicolas de Tolentino*, le *Christ en croix* (galerie Dudley-Ward, à Londres) et enfin le *Mariage de la Vierge* (Musée de Brera).

Chacune de ces peintures, à l'exception de la bannière, aujourd'hui aux trois quarts ruinée, mérite quelques mots d'appréciation.

Le *Couronnement de saint Nicolas* a disparu à l'époque de la Révolution. Antérieurement, le pape Pie VI l'avait fait scier en plusieurs compartiments. (Que d'amateurs peu expérimentés, en découvrant des fragments de peinture découpés dans un panneau, se sont figuré qu'ils avaient retrouvé les débris du tableau de Raphaël!) Un dessin du Musée de Lille, un autre à l'Université d'Oxford, voilà tout ce qui en reste aujourd'hui.

Le *Christ en croix* est une composition touchante, d'un fort beau coloris, mais avec des traces de maigreur et d'inexpérience[1]. Les têtes sont insuffisantes

1. Je transcris ici quelques notes prises devant ce tableau, important par ses dimensions (il a environ trois mètres de haut) non moins que par son mérite intrinsèque. Le coloris, très chaud et d'un beau ton ambré, révèle l'influence du Pérugin, mais avec un accent déjà très personnel; il se rapproche beaucoup de celui du *Couronnement de la Vierge*. Parmi les acteurs pris isolément, on admire le corps du Christ, modelé avec autant de sûreté que de noblesse; saint Jean porte une tunique verte et un manteau rouge; saint Jérôme, aux traits juvéniles, une tunique d'un gris violacé, analogue à celle du Christ dans la *Transfiguration*. La Vierge, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau bleu foncé, se fait remarquer par son attitude assez embarrassée : le genou droit trop plié forme un angle disgracieux. Quant à la sainte, elle rappelle d'une manière fâcheuse les types et les attitudes du Pérugin, avec son menton pointu et ses mâchoires proéminentes. Les mains ont de la distinction; les pieds sont encore maladroite-



Étude pour le saint Georges du musée de l'Ermitage, par Raphael.

(Musée des Offices, a Florence.)

encore; elles manquent d'ampleur, pour ne point parler de la liberté que le maître leur donnera plus tard! Je ne formule pas un blâme, pas même une critique : je constate un fait. Ce genre de représentations ne convenait d'ailleurs pas à la nature du génie de Raphaël, qui était fait pour traduire la sérénité, non la douleur. Un mot encore : le tableau de la galerie Dudley est à vendre; il serait à souhaiter que le Louvre, qui ne possède pas de production de cette période de la vie de Raphaël, en fît l'acquisition.

Le *Mariage de la Vierge* ou *Sposalizio* (1504), quoique rappelant par sa disposition générale le tableau similaire du Pérugin, au Musée de Caen (p. 722), n'en est nullement la répétition. Partout Raphaël a mis une grâce, une animation, une éloquence qui font absolument défaut à l'ouvrage de son maître, peinture lourde et prosaïque. Les figures de jeunes femmes sont charmantes; le geste par lequel la Vierge avance la main pour recevoir l'anneau nuptial, les jolis motifs de draperies, tout montre l'artiste absolument maître des ressources de son art. Le coloris, plus clair, plus blond que dans les tableaux antérieurs, tend également à s'affranchir de l'influence ombrienne, ou plutôt il se rapproche de la gamme vive et gaie de Pinturicchio. A cet égard, le *Mariage de la Vierge* forme la transition entre la manière du Pérugin et la manière florentine.



Tête de sainte Marie-Madeleine (fragment), par Raphaël. (Galerie Ward-Dudley.)

L'année 1504, qui marque l'affranchissement définitif de Raphaël en tant qu'artiste, nous montre également le jeune homme (il comptait alors vingt et un ans) désireux de sortir du milieu trop étroit de l'Ombrie, de voir du pays, de se créer au dehors des relations nouvelles.

Mais, même une fois fixé à Florence, Raphaël retourna souvent dans l'Ombrie. Il peignit pour Pérouse la fresque de San Severo, la *Sainte Famille du duc de Ripalda*, la *Madone Ansidei*, la *Mise au tombeau*. Ces ouvrages étant conçus et traités dans les données de l'École florentine, je les étudierai en m'occupant des autres productions appartenant à la même période.

Il suffira de constater ici avec quelle fidélité Raphaël, nature essentiellement aimante, gardait ses affections. Urbin et Pérouse, ces lieux témoins de ses premiers efforts et de ses premiers succès, occupèrent toujours une place à part dans son cœur.

Vers cette époque, on trouve Raphaël à Sienne, où travaillait alors son ami Pinturicchio. Quoique de trente années plus jeune que ce maître, Raphaël

ment posés. Les deux anges, un pied appuyé sur un léger nuage, l'autre levé, se rapprochent également trop par leur maniérisme du style du Pérugin. Le paysage, très montueux et très mouvementé, offre les grands plans propres à la campagne romaine.

lui fournit des esquisses pour plusieurs des fresques de la bibliothèque du Dôme, à savoir le *Départ d'Æneas Sylvius*, *Æneas Sylvius couronné poète*, les *Fiançailles de Frédéric III et d'Isabelle de Portugal*. Ces esquisses ont une fraîcheur, une verve, une souplesse qui manquent absolument aux fresques de Pinturicchio.

La fréquentation d'un tel artiste pouvait devenir funeste à Raphaël, en le familiarisant avec des procédés de travail trop imparfaits et une esthétique trop terre à terre : heureusement le jeune Urbinate quitta bientôt Sienne pour aller se retremper, à Urbin d'abord, puis à Florence, dans une atmosphère plus fortifiante.

C'est à Sienne également que Raphaël copia le groupe des *Trois Grâces*. Son dessin, conservé à l'Académie de Venise, prouve qu'il était peu habitué aux chefs-d'œuvre de l'antiquité; les formes sont réalistes, tour à tour lourdes ou pauvres. On ne saurait trop le proclamer : Raphaël avait emporté de l'atelier du Pérugin une manière de dessiner tout à fait vicieuse, quelque chose de maniéré, de recroquevillé, dont il eut beaucoup de peine à se défaire (doigts noueux, draperies trop chiffonnées, physionomies irrégulières, etc.); il prit sa revanche plus tard dans le délicieux petit tableau que Mgr le duc d'Aumale a acquis récemment, au prix de 630 000 francs, et qui fait aujourd'hui partie du Musée si généreusement donné à l'Institut. Ici, plus de raideur : des formes gracieuses et un charmant coloris blond. L'idée qui a inspiré le tableau est des plus touchantes. Raphaël a vu ce groupe mutilé; il veut le reconstituer à l'aide de la peinture et y ajoute les colliers de corail, les pommes, le léger voile qui couvre les flancs de la Grâce placée à gauche, et enfin le paysage, qui est encore un peu vague. Dans le modelé des figures on trouve à la fois de la timidité et de la délicatesse, on sent que l'artiste l'a longuement caressé, quoique la tête de la Grâce placée au milieu manque quelque peu d'ampleur, son cou de liberté et son torse de fermeté.

C'est peut-être aussi pendant l'année 1504, qui ouvrit à l'imagination de Raphaël tant d'horizons nouveaux, que prit naissance l'exquis petit tableau de la Galerie nationale de Londres, le *Songe du chevalier*.

Cette page respire une candeur et en même temps une poésie, un charme, auxquels il est impossible de se dérober. Et comme la conception est profondément personnelle, comme elle a été caressée avec amour, longuement mûrie! En présence de chefs-d'œuvre pareils, on regrette que Raphaël n'ait pas plus souvent pendant cette période abordé la peinture profane. Prenons-nous-en aux habitudes de ses protecteurs, non à ses propres aspirations : le *Songe du chevalier*, les *Trois Grâces*, prouvent avec quelle prédilection et quel succès l'adolescent de génie aurait traité de tels sujets. Des traces charmantes d'inexpérience (cet arbre trop petit pour ombrager le héros qui repose à son pied; ces lourdes jambières d'acier qui, n'étant pas retenues à la hauteur du genou, retombent de tout leur poids sur le cou-de-pied, etc.) percent à côté

d'une délicatesse de touche incroyable, à côté des prodiges d'un pinceau véritablement magique.

L'année 1504 marque également la date du retour de Raphaël dans sa patrie, à Urbin. Assurément, pendant son apprentissage chez le Pérugin, le jeune Urbinate avait plus d'une fois franchi le trajet entre Pérouse et Urbin (à cheval c'était l'affaire de quatre à cinq jours pour aller et revenir); mais il ne fit jamais que de courtes apparitions auprès des siens. Cette fois-ci, il prolongea son séjour, encouragé qu'il était par les témoignages de sympathie que lui prodiguaient le duc et la duchesse; fils de l'ancien peintre officiel de la cour d'Urbin, il avait tous les titres à la bienveillance de ce couple d'élite. Ses qualités si séduisantes et sa réputation naissante achevèrent de le faire admettre dans leur intimité. Guidobaldo et Élisabeth de Montefeltro avaient peut-être moins d'ardeur que le duc Frédéric pour les choses de l'art et pour les sciences abstraites (p. 262), mais à coup sûr ils cherchaient davantage à développer les sentiments les plus délicats, les plus généreux, à fonder une école de haute morale et de haute psychologie. Ils avaient groupé autour d'eux une pléiade de personnalités éminentes : Julien de Médicis, Pierre Bembo, Bernard Bibbiena, deux cardinaux en herbe, Balthazar Castiglione, l'auteur du *Courtisan*, et une foule d'autres. Tous ces personnages se prirent d'une ardente amitié pour Raphaël, qu'ils devaient retrouver plus tard à Rome, et l'artiste de son côté rapporta de leur commerce cette fleur de délicatesse qui, autant que des mérites techniques de premier ordre, donne à ses compositions leur cachet de souveraine poésie.

Les commandes cependant furent en petit nombre. Le palais ducal d'Urbin, grâce à l'ardeur fébrile déployée par le duc Frédéric, regorgeait d'œuvres d'art. On n'eût su où en placer de nouvelles. Et puis, le petit duché avait traversé de cruelles épreuves pendant l'invasion de César Borgia : les souverains étaient forcés de se montrer économes.

C'est pendant cette époque néanmoins que Raphaël peignit deux de ses plus jolis tableaux, le petit *Saint Georges* et le petit *Saint Michel*, tous deux au Musée du Louvre.

Le *Saint Georges* du Louvre est le tableau le plus brillant de la première jeunesse de Raphaël. Tout est mouvement et éloquence dans ce coursier impétueux, dans ce bouillant chevalier, si ferme sur ses étriers, si sûr de ses coups. Raphaël, timide et tendre jusqu'alors, s'est subitement métamorphosé : l'adolescent est devenu un homme. Quant au système de coloration, il continue à s'accentuer dans le sens des tons clairs.

Quelque personnelle que soit cette page si intéressante, où rien ne révèle plus l'influence du Pérugin, elle n'est cependant pas pure de toute réminiscence. Le cheval, à la puissante encolure, la bouche entr'ouverte, les narines frémissantes, est inspiré de l'un des fameux chevaux du Quirinal, ces *Dioscures* qui avaient si fortement préoccupé le moyen âge et la Première Renaissance.

Ainsi pour la seconde fois Raphaël interprétait un chef-d'œuvre antique; d'abord les *Trois Grâces*, puis le cheval du Quirinal.

Il devait cependant par moments retomber sous l'influence ombrienne, comme nous le verrons dans la suite.

Vers le mois d'octobre 1504, Raphaël débarqua à Florence, muni d'une lettre de recommandation de la famille ducale d'Urbin pour le gonfalonier perpétuel Pierre Soderini, l'amateur intelligent qui avait commandé à Léonard et à Michel-Ange les peintures de la salle du Conseil, la *Bataille d'Anghiari* et la *Guerre de Pise*. Mais il ne paraît pas que ce personnage ait rendu quelque service au jeune étranger. Constatons, dès le début, que si Raphaël se créa de précieuses amitiés à Florence, il ne fut jamais, par contre, adopté, comme l'eût été un enfant du pays, par la société florentine, et notamment par ces littérateurs qui tenaient lieu alors de journalistes : pas une ligne, pas un mot sur lui chez n'importe quel auteur du temps pendant les quatre années que dura son séjour sur les bords de l'Arno.

A Florence, Raphaël retrouva d'abord son maître le Pérugin, dont la recommandation lui ouvrit certainement bien des portes; mais il y découvrit surtout un monde de modèles qu'il mit ardemment à contribution. Nous savons par le témoignage même de ses œuvres quelles furent ses études dans la capitale de la Toscane. Comme tous les jeunes artistes, il consacra de nombreuses séances à la chapelle du Carmine, et il se souvint plus tard des modèles de Masaccio et de Filippino Lippi en peignant les Loges et les cartons de tapisseries. Son *Saint Paul prêchant à l'Aréopage* procède de la fresque de Filippino, son *Adam et Ève*, de la fresque correspondante de Masaccio. Aux bas-reliefs de Donatello, il emprunta la donnée du *Saint Georges*, conservé aujourd'hui au Musée de l'Ermitage; au *Couronnement de la Vierge* de Ghirlandajo, la donnée de la fresque de San Severo à Pérouse. En un mot, esprit ouvert à toutes les admirations, il prenait son bien partout où il le trouvait. Mais telle était la distinction qu'il apportait dans ses emprunts, qu'il n'y eut pas un maître qui n'eût été flatté de voir son œuvre interprétée et transfigurée ainsi. Seul Michel-Ange eut plus tard le mauvais goût de réclamer, comme s'il n'avait pas lui-même largement exploité ses devanciers.

Parmi les artistes vivants, il s'en trouva deux qui exercèrent l'influence la plus profonde sur Raphaël : l'un était Léonard de Vinci (p. 672); l'autre Fra Bartolommeo (p. 680).

Les productions de Raphaël pendant sa période florentine, c'est-à-dire de 1504 à 1508, appartiennent toutes, sauf quelques portraits, au domaine de la peinture religieuse, et là encore le jeune artiste s'est renfermé, à peu d'exceptions près, dans les *Madones* et les *Saintes Familles*. Pendant ces quatre années de sa plus belle jeunesse il fut tout entier au travail; à peine quelques voyages



Étude pour la Vierge au Palmier, par Raphaël. (Musée du Louvre.)

à Pérouse, à Urbin, peut-être aussi à Bologne, interrompirent-ils le cours de son existence si remplie, si féconde.

Ce motif simple et religieux entre tous, la Vierge avec l'Enfant Jésus, avait dès le commencement du moyen âge tenté les artistes de la chrétienté entière : c'était l'image de dévotion par excellence, qu'on suspendait, grossièrement peinte ou sculptée, dans la chaumière la plus humble, et qui, enrichie d'émaux, de pierres précieuses, prenait place dans l'oratoire des souverains les plus magnifiques. Cependant, quelque limitées que fussent les données du thème, chaque époque et chaque artiste y avait mis le cachet de sa personnalité : raide et solennelle chez les Byzantins, la Vierge s'était humanisée chez Giotto et chez les Siennois; le XV[e] siècle lui avait donné tantôt de l'afféterie (Mino de Fiesole, Desiderio da Settignano, Rossellino, Botticelli), tantôt du pathétique et de la profondeur (Donatello et Mantegna), tantôt enfin une incomparable suavité (Léonard, le Pérugin, Jean Bellin, etc.).

Raphaël resta fidèle à la tradition des quattrocentistes sur un point : pendant toute la durée de son séjour à Florence il représenta la Vierge et l'Enfant sous les couleurs les plus riantes : la mère inondée de bonheur à la vue de son fils, celui-ci se livrant à ses jeux avec toute l'innocence et toute l'ardeur de son âge. La préoccupation de la dévotion est presque absente de ces pages si fraîches, si printanières.

Ce dut être une haute jouissance pour les Florentins, après tant de productions savantes, parfois tourmentées, alambiquées, et toutes sentant l'effort, de pouvoir enfin se repaître à loisir des compositions si aisées et si naturelles d'un Raphaël, coulées d'un seul jet, à la fois profondément vraies et d'une rare distinction. Raphaël fut en cela le digne continuateur de Léonard (ce n'est pas qu'il n'y eût un travail considérable dans ces compositions en apparence faites en jouant; mais semblable, en ceci également, à Léonard, il savait dissimuler l'effort pour ne laisser voir que la difficulté vaincue).

En vrai idéaliste, Raphaël s'attacha tout d'abord au choix du modèle. Il chercha dans la foule, des semaines ou des mois durant, une jeune fille à la peau fine, translucide ou couverte d'un léger duvet, au teint rosé ou ambré, ou d'un rouge vif comme une pomme d'api, au nez fin, aquilin ou légèrement retroussé, aux tempes limpides, au galbe le plus exquis, aux yeux bleus angéliques ou d'un noir ardent, au regard suave, tantôt serein, tantôt réfléchi, tantôt langoureux ou encore légèrement attristé, à la bouche souriante et innocente, qui ne connaît pas le mal, qui ne le soupçonne même pas, qui ne sait prononcer que des paroles aimables, le résumé de tous les sentiments nobles, de toutes les beautés esthétiques, — où tout est chasteté, bonté, confiance, sans le moindre repli douteux, de ces têtes enfin comme on en trouve une sur cinquante mille, une dans une cité entière.

Aussi, que les formes de ses Vierges sont pures et nobles, comparées aux Vierges du Pérugin! Quelle tendresse, quelle suavité, quelle éloquence dans

leurs traits véritablement inspirés ! Tantôt elles nous réconcilient avec cette vallée des misères par leur sérénité infinie, tantôt elles prennent leur essor et nous transportent d'un coup d'aile dans les régions célestes.

Pendant la première partie de sa carrière, à Florence aussi bien qu'à Pérouse, Raphaël fut essentiellement le peintre des tableaux de chevalet et des retables; une fois, une seule fois, on lui demanda de se servir de la fresque (on sait aujourd'hui que la *Sainte Cène* du couvent de Sant' Onofrio, à Florence, n'est pas de lui) : ce fut pour la petite église de San Severo à Pérouse, en 1505. Cette peinture, malheureusement fort restaurée, est une de celles qui nous montrent le mieux quels progrès Raphaël avait réalisés dans le groupement, grâce aux leçons de Fra Bartolommeo. Il s'y est très visiblement inspiré du *Jugement dernier* de celui-ci, comme aussi du *Couronnement de la Vierge* de D. Ghirlandajo, à Sainte-Marie Nouvelle, et c'est grâce à ces deux modèles qu'il a pu donner à sa composition la netteté et l'harmonie qui en font le principal mérite, car le sujet, il faut bien le reconnaître, ne prêtait pas particulièrement : il avait un caractère trop mystique (au sommet, Dieu le Père, plus bas le Christ, entre deux anges; au premier plan, à droite et à gauche, six personnages, la plupart des saints appartenant aux ordres monastiques). Raphaël a en outre quelque peu sacrifié le Christ, qui est la figure principale. Mais dans cette composition, si grave par sa nature, — c'était la première de ce genre qu'il eût à peindre, — il a donné aux personnages du premier plan une ampleur et une majesté incomparables. Examinons-les bien : nous y découvrons en germe la *Dispute du Saint Sacrement*.

L'École ombrienne, tout entière à l'expression des sentiments religieux, ignorait l'art du portrait, cet art si propre à flatter les vanités mondaines. Tout au plus Pinturicchio introduisait-il, quand le sujet s'y prêtait, des personnages vivants, des contemporains, dans les scènes du passé. C'est ainsi que s'explique l'infériorité flagrante de Raphaël dans ses deux premières tentatives, le portrait d'*Angelo Doni* et de *Maddalena Doni*, au palais Pitti. Elles jurent avec ses productions religieuses contemporaines, dès lors déjà si mûres, si amples; on ne se douterait pas que nous avons devant nous un des maîtres portraitistes de tous les temps.

Il y a infiniment plus de liberté dans le portrait de femme (faussement appelé la mère ou la sœur de Raphaël), conservé au Musée des Offices et trop peu admiré à mon gré. C'est une peinture nourrie, pleine de motifs charmants, de rappels véritablement pittoresques, à la Ghirlandajo — chaîne d'or, bague, corsage vert garni d'un ruban cramoisi, manches brunes bouffantes, tablier blanc à cordon rouge, — et qui nous offre en même temps l'expression d'un caractère moral, celle d'une mélancolie profonde. La physionomie n'est ni belle, ni régulière, mais elle est touchante, et combien on aimerait à savoir le secret de cette inconnue !

Le portrait de *Raphaël* par lui-même, au Musée de Offices, est contemporain de celui de l'inconnue; il se rattache en outre à elle par bien des traits communs, et comme par un certain air de famille. Cette physionomie, intelligente et sympathique plutôt que belle, a été si souvent reproduite, qu'il est superflu de la décrire ici. Je tiens seulement à rappeler combien elle a d'originalité et de liberté; qu'elle est peinte comme d'un souffle, avec une aisance inimitable; combien elle se distingue des portraits contemporains par sa pose si naturelle, si vraie, qu'elle se grave immédiatement dans l'esprit. Le cou nu, une toque sur de longs cheveux châtains, qui retombent sur la nuque, la tête vue de trois quarts, le regard tourné vers le spectateur, un adorable parfum de candeur et de vivacité répandu sur ces traits qui sont loin d'être réguliers (le galbe a trop de maigreur), voilà quel fut Raphaël à l'âge de vingt-trois ou vingt-quatre ans; à la fois fervent et fin, ambitieux et affectueux, mélange des plus rares qualités de l'Italien de la Renaissance.



Portrait de Femme, par Raphael. (Musee des Offices.)

Le séjour d'Urbin avait le privilège de toujours donner un autre cours aux idées de Raphaël. En 1506, l'artiste fit un nouveau voyage dans sa ville natale : il peignit à cette occasion le *Saint Georges à cheval*, du Musée de l'Ermitage. C'était un présent destiné par le duc Guidobaldo au roi Henri VII d'Angleterre, qui venait de le nommer chevalier de la Jarretière : de là l'inscription « Honi » tracée sur le tableau. Le *Saint Georges* — je l'ai dit précédemment — est une imitation du bas-relief de Donatello. Le tableau, quoique inspiré d'une sculpture, n'en a pas moins beaucoup de liberté et de fougue : il nous prouve que dans l'âme de ce timide adolescent il y avait place pour les ardeurs généreuses, et que l'occasion seule, non le talent, lui a manqué pour devenir, à l'instar de Léonard, un brillant peintre de batailles. Plus tard, malheureusement, quand

il lui fut donné d'aborder ce thème, dans la *Bataille de Constantin*, il était distrait par une infinité d'autres travaux. La *Bataille de Constantin* n'en est pas moins un modèle sur lequel la peinture d'histoire a vécu pendant trois siècles.

Dès lors Raphaël était passé maître dans l'art de créer les figures les plus belles, véritablement idéales et divines, et de leur donner l'expression voulue en y apportant une ampleur, une liberté et une éloquence que nul n'a surpassées. Après les Primitifs, il restait un progrès à réaliser; après lui il était possible de faire autrement, non de faire mieux. Ainsi la fréquentation des ateliers florentins avait rapidement mûri ce génie qui, resté à Pérouse, ne serait probablement devenu qu'un Pérugin d'un ordre supérieur.

Pour prendre place parmi les maîtres les plus grands, il manquait à Raphaël d'avoir traité un des sujets qui font vibrer l'âme humaine dans ses replis les plus profonds, d'avoir fait entendre la voix de la passion, d'avoir abordé le drame. Michel-Ange, dès cette époque, avait sculpté la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome; Léonard avait peint la *Cène* et la *Bataille d'Anghiari* : Raphaël, le peintre séraphique, le peintre du doux recueillement et des divines extases, résolut de s'attaquer à son tour à la douleur, cette suprême inspiration des artistes de génie, et il peignit la *Mise au tombeau*, aujourd'hui à la galerie Borghèse.

Ses longs tâtonnements n'ont pas porté bonheur à l'artiste : le tableau de la galerie Borghèse, malgré la rare science de dessin qui y éclate, a quelque chose de voilé, d'artificiel, qui jure avec la spontanéité des peintures antérieures. Il ne faut point forcer son talent : Raphaël en fit l'expérience dans la *Mise au tombeau*. Si plus tard, aguerri par cette première tentative et l'esprit grandi, fortifié par le séjour de Rome, il put aborder avec un si éclatant succès la grande peinture dramatique, à Florence, au sortir de tant de compositions gracieuses, Vierges et Enfants Jésus, il n'était pas encore préparé pour une si haute tâche. On remarque d'autre part, dans la *Mise au tombeau*, un défaut qui, après avoir longtemps disparu des ouvrages de Raphaël, s'affirme de nouveau dans ses dernières productions, et surtout dans celles de ses élèves : la prédominance d'effets plastiques, c'est-à-dire d'effets empruntés à la sculpture, sur les effets purement pittoresques, sur les effets qui conviennent strictement à la peinture. L'influence de Léonard s'efface ici devant celle de Michel-Ange, et ce fut tant pis.

Malgré ses progrès, ses triomphes, Raphaël était plus apprécié encore de ses confrères que du grand public lorsque, en 1508, la recommandation de son compatriote Bramante lui valut l'insigne honneur de collaborer, sous les auspices du pape Jules II, à la décoration du palais du Vatican. Il quitta définitivement Florence vers le mois de septembre pour se fixer à Rome. De ce moment date une nouvelle ère, non seulement dans l'histoire du jeune maître

d'Urbin, mais encore dans celle de la peinture. Celle-ci, qui se cherchait encore à bien des égards, n'allait pas tarder à atteindre la perfection, tant au point de vue du coloris qu'à celui de l'ordonnance et de l'expression; la grande peinture historique, trop négligée par Léonard de Vinci, dira bientôt son dernier mot dans les Stances et les Loges du Vatican, dans les tapisseries de la chapelle Sixtine.

Je ne referai pas ici le tableau de cette cour de Rome, si éclatante, si variée, si suggestive, véritable centre de l'Europe savante, lettrée et artiste; le lecteur me permettra de le renvoyer, soit à un des chapitres du présent volume (p. 237), soit à mon ouvrage sur Raphaël. La société de tant d'hommes éminents et, plus encore, les souvenirs splendides des deux civilisations dont la Ville éternelle avait été le siège, imprimèrent à l'imagination vibrante de Raphaël un élan dont personne, même après tant de peintures de premier ordre créées par lui à Pérouse, à Urbin, à Florence, ne l'eût cru capable. Un abîme sépare la *Dispute du Saint Sacrement*, terminée en 1510 au plus tard, de la *Mise au tombeau*, qui est de 1508. Liberté, ampleur, portée, éloquence, tout se trouve réuni dans cette page éclatante, ferme et nourrie comme les plus belles œuvres des Primitifs, radieuse et sublime comme pouvaient seules l'être les créations de l'Age d'Or.



Portrait de Raphaël, par lui-même. (Musée des Offices.)

Tributaire des Ombriens à Pérouse et des Florentins à Florence, Raphaël, à peine fixé à Rome, secoua le joug des Écoles contemporaines pour ne plus prendre conseil que de l'antiquité et de la nature, ou plutôt il fonda lui-même, sur ce sol longtemps stérile, l'École romaine.

Les figures de cette troisième période se distinguent par une sorte de santé robuste, des traits un peu épais, des carnations ambrées : c'est la beauté romaine dans tout son éclat. Le modelé, qui avait toujours eu chez Raphaël

quelque chose de ferme et de savoureux, accusera davantage encore sous les chairs la structure osseuse, et, disons le mot, proclamera plus hautement encore sa loyauté parfaite, qui n'admettait aucun subterfuge, aucun escamotage.

Pendant ces douze années qui comprennent la fin du pontificat de Jules II (1508-1513) et la presque totalité du pontificat de Léon X (1513-1521), l'activité déployée par le jeune maître tient du prodige. Il n'est pas surprenant qu'il s'y soit usé avant l'âge et qu'il ait succombé sous la masse même de ses triomphes. Fresques, cartons de mosaïques et cartons de tapisseries, tableaux de chevalet, esquisses pour les arts décoratifs, plans d'architecture et maquettes de statues, compositions religieuses et compositions mythologiques, compositions allégoriques et compositions historiques, portraits, ornements, il n'est genre qu'il n'ait abordé et qu'il n'ait doté de modèles incomparables. On le voit diriger la reconstruction de la basilique de Saint-Pierre, modeler des statues, organiser les fêtes de la papauté, surveiller les monuments antiques de Rome, sur lesquels il préparait un grand travail archéologique et artistique.

A travers la multiplicité vertigineuse de ses efforts, cinq groupes d'ouvrages sollicitèrent particulièrement ses soins : la décoration des « Stances », celle des « Loges », celle de la villa de Chigi (la Farnésine), les cartons de tapisseries, enfin la continuation des travaux de Bramante à la basilique de Saint-Pierre (p. 394). Quant aux innombrables tableaux de chevalet qui virent le jour pendant ces douze ans, il les peignit en quelque sorte en se jouant, dans les rares loisirs que lui laissaient ses entreprises monumentales. Ni ses forces ne le trahirent, ni sa verve ne se démentit pendant ce laps de temps qui paraît un siècle; mais vers la fin de sa trop courte carrière l'immensité de ses occupations le força malheureusement à s'en remettre à ses élèves du soin de terminer un certain nombre de ses ébauches.

L'établissement de Raphaël à Rome coïncide ou peu s'en faut avec le début des travaux entrepris par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Tandis que l'artiste florentin, qui ne tarda pas à devenir l'ennemi implacable de son jeune émule, peignait, dans la chapelle privée des papes, les *Scènes de l'Ancien Testament*, les *Prophètes* et les *Sibylles*, l'artiste d'Urbin mettait la main à la décoration de l'appartement privé des souverains pontifes, les *Stances*, comme on les appelle encore aujourd'hui. Commencé en 1508 par Raphaël seul, ce travail considérable ne fut achevé que dix ans plus tard, avec le concours des disciples qui se groupèrent rapidement autour du jeune maître, comme les soldats autour d'un général expérimenté.

Un mot d'abord sur les « Stances ». Cet appartement, composé de quatre salles de dimensions fort inégales, occupe le premier étage d'un palais construit par le pape Nicolas V (l'étage inférieur contient l'appartement Borgia;

p. 727); il donne d'un côté sur la cour du Belvédère, de l'autre sur la cour de la chapelle Sixtine, et avoisine les Loges, qui lui servent comme de portique. Tout nous autorise à croire que la décoration en avait été achevée dès le règne de Nicolas V : nous savons du moins que Benedetto Buonfigli, Andrea del Castagno, Bartolommeo de Foligno, Piero della Francesca et différents maîtres y avaient peint une série de fresques d'une importance exceptionnelle. Mais Jules II, fougueux et impatient comme il l'était, donna l'ordre de les détruire pour les remplacer par des compositions répondant mieux aux



Fragment de la Dispute du Saint Sacrement, par Raphaël. (Chambre de la Signature.)

exigences de l'esthétique nouvelle. Avec plus d'ardeur que de discernement, il fit appel, vers 1508, aux Écoles les plus diverses et aux talents les plus variés, au Pérugin et à Signorelli, au Sodoma et à Peruzzi, à Bramantino Suardi, à Lorenzo Lotto, et même à un Flamand, Jean Ruysch, pour mener rapidement à fin le nouveau cycle de peintures. Les premiers essais de Raphaël lui ouvrirent brusquement les yeux : non content de congédier tous les émules du jeune peintre, il voulut également faire effacer leurs productions; mais Raphaël, par un acte de courtoisie et d'impartialité qui l'honore, réussit à sauver du moins quelques parties des fresques du Pérugin, du Sodoma et de Peruzzi.

Le thème proposé à Raphaël pour la décoration de la première Chambre ou « Stance » (en italien « Stanza »), celle de la Signature (ainsi appelée parce

que Jules II avait l'habitude d'y signer les pièces officielles), fut la glorification des Sciences et des Lettres, soit religieuses, soit profanes, soit anciennes, soit modernes, une de ces conceptions encyclopédiques dignes de la Renaissance, qui se flattait d'embrasser dans une commune étreinte le monde païen et le monde chrétien. La Théologie, la Philosophie, la Jurisprudence et la Poésie devaient tour à tour y être personnifiées par leurs représentants les plus illustres.

Raphaël peignit sur une des parois le *Triomphe de la Foi*, sur l'autre le *Triomphe de la Philosophie*. La première, la *Dispute du Saint Sacrement*, montre,



Fragment de l'École d'Athènes, par Raphaël. (Chambre de la Signature.)

dans la partie supérieure, le Christ, la Vierge, les prophètes, les apôtres, les anges réunis en de solennelles assises; dans le bas, les Pères et les Docteurs de l'Église discutant, s'émouvant, se passionnant autour de l'autel sur lequel se célèbre le mystère de la messe. La seconde composition, l'*École d'Athènes*, a pour acteurs les philosophes de la Grèce conversant ou enseignant sous un majestueux portique, au centre duquel se tiennent les deux princes de la philosophie antique : Platon et Aristote (gravés p. 77).

La raison humaine ne saurait concevoir des œuvres plus parfaites que la *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes*. Les formes, tout en offrant une liberté, une ampleur, une éloquence admirables, ont cependant encore la précision et l'individualité propres aux Primitifs; elles sont tour à tour jeunes et fières, souples et élancées, graves et majestueuses.

La beauté du groupement, l'harmonie du coloris, l'intensité de la vie, la

noblesse des figures, l'éloquence des expressions ou des gestes, rendirent promptement célèbres la *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes*. Les contemporains, éblouis, y virent une œuvre divine plutôt qu'humaine; le nom de Raphaël d'Urbin, inconnu la veille, vola de bouche en bouche; les artistes grecs et romains furent déclarés vaincus. Enfin la Renaissance avait trouvé le peintre selon le cœur des Platoniciens.

A la *Dispute du Saint Sacrement* et à l'*École d'Athènes* fit pendant le *Parnasse*,



Saint Pierre et Adam (fragment de la Dispute du Saint Sacrement), par Raphaël.
(Chambre de la Signature.)

réunion idéale de toutes les gloires littéraires de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance, sorte de « Santa Conversazione », comprenant, outre Apollon et les Muses, Homère et Virgile, Dante, Pétrarque et Boccace, Sannazar, l'Arioste, Tebaldeo et divers autres poètes du temps (un fragment gravé p. 137).

L'élément historique avait seul fait les frais des trois premières parois; sur la quatrième, Raphaël peignit, d'une part trois figures allégoriques, la *Force*, la *Prudence* et la *Modération*, de l'autre deux scènes historiques, *Justinien promulguant les Pandectes* et *Grégoire IX promulguant les Décrétales*.

Dans les peintures des quatre pendentifs, par une anomalie qui mérite d'être signalée, mais sur laquelle il ne convient pas d'insister, une figure allégorique, l'*Astronomie* (appuyée sur un globe), fait pendant à trois scènes historiques ou du moins réputées telles : *Adam et Ève devant l'arbre du bien et du mal*, *Apollon et Marsyas*, et le *Jugement de Salomon*.

Les peintures de la voûte, avec des figures symbolisant la *Théologie*, la *Philosophie*, la *Poésie*, et la *Jurisprudence*, achevèrent de donner sa signification à cet ensemble aussi clair et aussi savamment raisonné que véritablement plastique et pittoresque.



La Philosophie, par Raphaël. (Chambre de la Signature.)

Commencée vers la fin de l'année 1508, la décoration de la Chambre de la Signature était terminée dès 1511. Trois années avaient suffi à Raphaël pour inventer et pour exécuter ces quelques centaines de figures, dont chacune représente une somme de travail infinie.

Si la Chambre de la Signature peut passer pour l'apothéose de la Renaissance, la « Chambre d'Héliodore », commencée du vivant de Jules II, mais terminée seulement sous Léon X, peut passer pour celle de la Papauté. Ici, plus d'allégories, mais des événements historiques, dont quelques-uns contiennent des allusions plus ou moins transparentes aux événements du jour. *Héliodore chassé du Temple* (allusion à l'expulsion des Français), la *Messe de Bolsène*, la *Rencontre de saint Léon et d'Attila*, la *Délivrance de saint Pierre*, l'*Apparition de Dieu à Noé*, le *Sacrifice d'Abraham*, le *Songe de Joseph*, le *Buisson ardent*. L'allégorie ne se fait jour que dans les figures accessoires, peintes en camaïeu sur le soubassement de la salle.

Un abîme sépare, au point de vue de l'exécution, la Chambre d'Héliodore de la Chambre de la Signature. Cette différence s'explique d'abord par l'influence du peintre vénitien Sebastiano del Piombo, dont Raphaël s'efforça d'imiter le coloris si vigoureux et si chaud; en second lieu par l'influence de Michel-Ange, à qui il prit son goût pour les attitudes mouvementées; enfin par la collaboration d'élèves, notamment de Jules Romain, dont la main se

trahit dans plus d'une figure de l'*Héliodore chassé du Temple*. Ce brusque retour sur lui-même, cet abandon, du moins momentané, des impressions calmes et sereines, d'une gamme blonde et harmonieuse, ont eu pour effet de surexciter l'imagination du jeune maître : la *Messe de Bolsène* (un fragment gravé p. 157) abonde en accents d'une éloquence sublime en même temps qu'en prodiges d'exécution; n'importe quel coloriste pourrait être fier d'apposer sa signature au bas de cette page d'une tonalité aussi chaude que puissante.



Joseph expliquant les songes de Pharaon, par Raphael. (Loges du Vatican.)

Sans cesser de travailler aux « Stances » du Vatican, Raphaël entreprit une série de tâches faites pour absorber tout artiste moins fécond que lui. Pour le Luxembourgeois Goritz, il peignit le *Prophète Isaïe*, dans l'église Sant' Agostino (fort endommagé), et pour Agostino Chigi le *Triomphe de Galatée*, inspiré d'une strophe de Politien.

D'importants retables ou tableaux de chevalet datent de cette période : la *Vierge de Foligno* (Pinacothèque du Vatican), la *Madone de Lorette* (perdue), la *Vierge au Poisson* (Musée de Madrid), la *Vierge Aldobrandini* (National Gallery; un fragment gravé p. 566), la *Vierge au diadème* (Musée du Louvre), etc. Les deux premières de ces compositions se distinguent par une ampleur et une puissance admirables.

Les portraits exécutés pendant la même période comptent également parmi

les plus beaux de Raphaël, non seulement par la vigueur de la caractéristique, mais encore par la fermeté et la saveur du coloris : rappelons ceux de *Jules II* (Musée des Offices), *Bindo Altoviti* (Pinacothèque de Munich; gravé p. 217), *Inghirami* (palais Pitti), la prétendue *Fornarine* (galerie Barberini à Rome).

Cette première période romaine, qui correspond assez exactement au pontificat de Jules II, comprend en outre deux admirables dessins popularisés par le burin de Marc-Antoine, la *Mort de Lucrèce* (gravée p. 129) et le *Massacre des Innocents*. Celui-ci révèle un art merveilleux dans la manière d'équilibrer les figures, d'en pondérer les différentes masses, d'unir le mouvement à l'harmonie. Tel est l'homme nu, debout à gauche, un bras levé pour frapper, l'autre étendu pour saisir par la jambe l'enfant que sa mère serre contre son sein, véritable tour de force; ou encore, cette jeune mère, un genou en terre, tenant d'un bras son enfant, levant l'autre pour parer le coup d'un des sicaires, figure aussi touchante comme expression que belle comme attitude plastique. Les enfants morts étendus sur le sol rappellent un peu les effets de perspective chers à Mantegna. J'ajouterai que dans son interprétation, en général si distinguée, Marc-Antoine a trahi plusieurs fois son maître : l'enfant de l'extrême droite, avec sa face lourde et idiote, n'est pas digne de Raphaël.

Jules II était mort sur ces entrefaites; mais Raphaël trouva dans son successeur, Léon X, le Mécène qui a donné son nom au XVI[e] siècle, un protecteur non moins ardent. Riche, courtisé, au comble de la gloire, l'artiste n'oublia pas la modestie et l'affabilité qui lui avaient dans sa jeunesse valu tant de chaudes sympathies : les plus grands seigneurs recherchèrent son amitié; ses élèves l'aimaient comme un père; sa bonté se révéla surtout dans les relations qu'il ne cessa d'entretenir, au milieu des grandeurs, avec ses obscurs et pauvres parents d'Urbin.

La troisième Chambre ou salle de l'*Incendie du Bourg* fut consacrée à l'histoire du pontificat de saint Léon III (évidemment choisi parce qu'il portait le même nom que Léon X) : l'*Incendie du Bourg* (d'où le nom donné à cette Chambre), souvenir d'un miracle opéré par ce pape, la *Bataille d'Ostie* (gagnée sur les Sarrasins), le *Couronnement de Charlemagne* et le *Serment de Léon III* y prirent place. Accablé de travail, Raphaël ne put peindre de sa main que la première de ces fresques et une partie de la seconde. Quant aux deux dernières, l'exécution aussi bien que la composition doivent être mises au compte de ses élèves.

Ses études sur l'antiquité, qui n'était guère connue à ce moment que par des statues et des bas-reliefs, portèrent tout naturellement Raphaël à introduire dans ses compositions, comme Michel-Ange l'avait fait dans ses fresques de la chapelle Sixtine, une foule d'effets propres à la sculpture. Il en oublia de

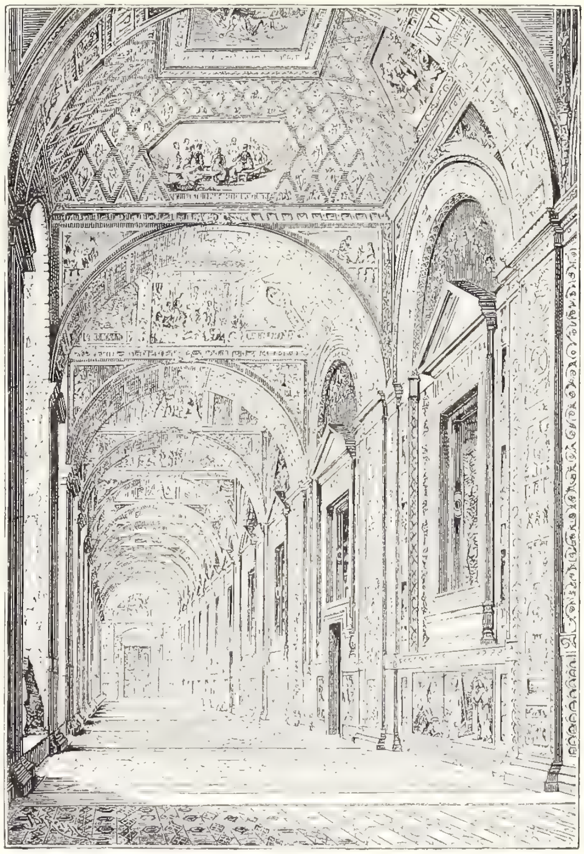


ETUDE POUR UN DES GROUPES DE L'INCENDIE DU BOURG, PAR RAPHAEL.
(COLLECTION ALBERTINE, A VIENNE.)

relier suffisamment ses figures au moyen d'un groupement pittoresque, et en vint à négliger et le clair-obscur, et le paysage, et l'encadrement architectural, comme le prouve l'*Incendie du Bourg*, avec ses figures ou groupes admirables en eux-mêmes, mais si imparfaitement mariés les uns aux autres.

L'étude de Michel-Ange lui donna, d'autre part, le goût des effets de musculature, des raccourcis, de la déclamation; au lieu de faire gracieux, il voulut faire grand.

Raphaël avait préparé des esquisses et des cartons pour une partie des fresques de la dernière Stance, celle dite de Constantin; mais la mort l'empêcha d'y mettre la main, et seule aujourd'hui la *Bataille de Constantin* nous montre du moins la pensée du maître.



Les Loges de Raphael, au Palais du Vatican.

La décoration des Loges, le second des grands cycles entrepris par Raphaël au Vatican, date d'une époque où le maître, débordé, surmené, se voyait trop souvent réduit à abandonner l'interprétation de ses cartons à ses élèves (1515 ou 1516 à 1519). Du moins, si sa main paraît rarement dans les cinquante-deux fresques qui composent ce qu'on appelle la *Bible de Raphaël* (à peine croit-on la reconnaître dans les fresques des deux premières coupoles), son cerveau a conçu la presque totalité des compositions.

L'influence de Michel-Ange éclate dans les scènes qui ornent la galerie des Loges : Raphaël s'est visiblement inspiré des fresques de la chapelle Sixtine dans les scènes de l'Histoire de la création, avec cette différence que ses compositions ont un aspect moins sculptural et plus pictural que celles de son modèle. Mais, presque immédiatement, il recouvre son indépendance et, dans les scènes de l'Histoire d'Adam, d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, il crée des idylles exquises, d'une sérénité et d'un charme indicibles, dignes, par l'anima-

tion dramatique non moins que par la fraîcheur des paysages, de se mesurer avec les modèles laissés par Benozzo Gozzoli, Botticelli et les plus tendres, les plus émus, d'entre les Primitifs.

L'élément ornemental ne le cède pas en importance, dans les Loges, à l'élément historique. Sous la direction de Raphaël, Jean d'Udine y créa tout un monde de motifs pittoresques, aussi harmonieux dans l'ensemble que curieux et vivants dans le détail. Les grotesques en font les principaux frais (p. 105).

Plusieurs autres parties du Vatican s'enrichirent de fresques dues à Raphaël : dans la chambre de bain du cardinal Bibbiena, il peignit les *Triomphes de l'Amour*, compositions aussi légères que spirituelles (presque entièrement ruinées); dans la salle des Palefreniers, *le Christ et les Apôtres*, qui ne sont plus connus que par les gravures de Marc-Antoine; sur une tour, le portrait d'un *Éléphant*, etc., etc.

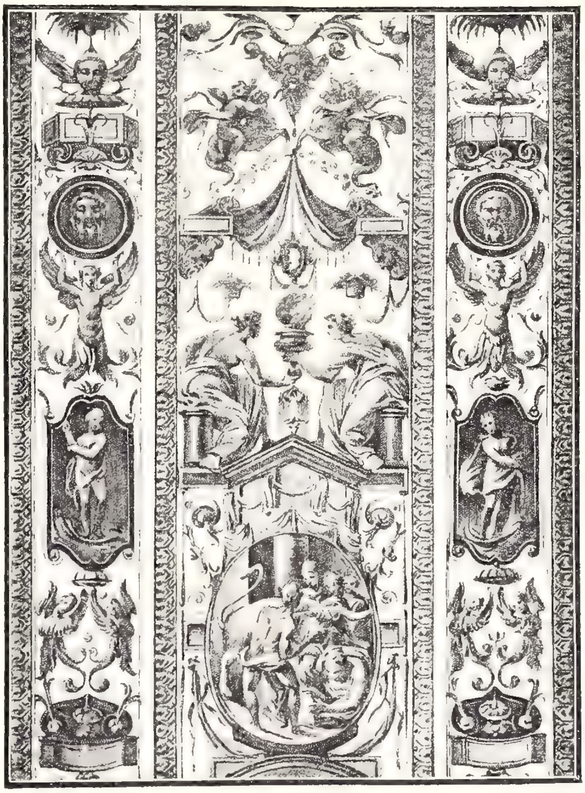
Je rattacherai à la décoration du Vatican celle de la villa de la Magliana, près de Rome, le rendez-vous de chasse favori des papes. Raphaël composa les cartons des deux principales fresques de la chapelle de cette villa, le *Martyre de sainte Cécile*, aussi appelé le *Martyre de sainte Félicité* (aujourd'hui presque détruite), et le *Père Éternel bénissant le monde* (acquise en 1873 par le Musée du Louvre). A l'époque où ces deux cartons furent traduits en fresque, Raphaël n'avait plus guère le loisir de toucher un pinceau : aussi n'hésitera-t-on pas à reconnaître dans les fresques de la Magliana la main d'élèves reproduisant avec plus ou moins de fidélité les cartons du maître. On n'en admirera pas moins, dans les deux anges jetant des couronnes, le rythme et la vivacité des mouvements; seul un Raphaël pouvait inventer des motifs pareils.

De même que Michel-Ange avait renouvelé l'interprétation de l'Ancien Testament, de même Raphaël renouvela celle des Actes des Apôtres. Avec des moyens tout aussi simples, il sut provoquer des contrastes non moins saisissants.

Désirant faire compléter la décoration de la chapelle Sixtine au moyen de tapisseries qui seraient placées sous les fresques de l'époque de Sixte IV, Léon X chargea Raphaël d'en peindre les cartons. La série comprenait dix sujets, tous tirés des *Actes des Apôtres*, si intimement liés à l'institution de la Papauté : la *Pêche miraculeuse*, la *Vocation de saint Pierre*, la *Guérison du Boiteux*, la *Mort d'Ananie*, le *Martyre de saint Étienne*, la *Conversion de saint Paul*, *Élymas frappé de cécité*, le *Sacrifice de Lystra*, *Saint Paul en prison* et *Saint Paul à l'Aréopage*.

Les figures les plus graves ou les plus émues, les gestes les plus pathétiques, l'action la plus vive et la plus éloquente, alternent dans les *Actes des Apôtres* avec ces tours de force de la technique que les peintres de race ne sacrifient jamais aux éléments purement littéraires. Tantôt, comme dans la *Pêche mira-*

*culeuse*, Raphaël représente, avec une sûreté qui eût pu faire envie à Michel-Ange, l'effort des apôtres retirant les filets chargés de poissons; tantôt il rend avec une vérité effrayante certaines infirmités physiques ou saisit sur le vif l'effet de certaines maladies foudroyantes : Élymas frappé de cécité, Ananie frappé d'apoplexie (p. 158). Le peintre des grâces ne recule pas devant la laideur pour agir plus fortement. Mais ce qui domine surtout d'un bout à l'autre de ce cycle extraordinaire, qui a reculé dans de si vastes proportions les horizons de la peinture chrétienne, c'est la puissance dramatique, l'art d'exprimer au moyen d'une mimique et d'une mise en scène réduites à une extrême concision et à une extrême sobriété, la ferveur et l'humilité des apôtres remerciant leur maître de leur avoir procuré cette pêche si abondante, la colère ou l'indignation de saint Pierre et de saint Paul châtiant les coupables, l'effroi des assistants, la véhémence de la prédication faite à l'Aréopage (on dirait les acteurs de la *Sainte Cène* de Léonard de Vinci transportés, de leur paisible Cénacle, dans une arène pleine de mouvement et de bruit et transformés en hommes d'action, en prédicateurs populaires, en thaumaturges, en justiciers). Et à travers l'explosion de tant de passions, que de traits d'une grâce ineffable : cette jeune femme qui soutient d'une main sur sa tête une corbeille renfermant des colombes et qui conduit de l'autre un enfant nu qui court à côté d'elle, radieuse vision de la beauté antique!



Grotesques des Loges de Raphaël.

Les bordures des « Arazzi » forment le digne pendant des ornements peints ou incrustés dans les Loges du Vatican : elles nous montrent en Raphaël un décorateur hors ligne, doué de l'imagination la plus riche et du goût le plus sûr. Le lecteur me permettra de le renvoyer, pour l'analyse de ces composi-

tions, à une étude spéciale que j'ai récemment publiée[1] (gravures p. 122 et ci-contre).

Commencés vers 1514, les cartons des *Actes des Apôtres* semblent avoir été terminés vers 1516 : dès le mois de décembre 1519, sept des tapisseries (tissées à Bruxelles dans les ateliers de Pierre Van Aelst) ornaient les murs de la chapelle Sixtine.

Il est à peine nécessaire de rappeler que sept des cartons originaux (retrouvés à Bruxelles par Rubens et acquis à son instigation par Charles Ier d'Angleterre) font aujourd'hui la gloire du Musée de South Kensington à Londres, et que les tapisseries, les « Arazzi », continuent à orner le palais du Vatican.

Concurremment avec les sujets tirés des Saintes Ecritures, l'illustration de la mythologie et de l'histoire antique passionna ce noble génie. Il montra vis-à-vis du monde classique une non moins grande puissance d'assimilation que vis-à-vis du monde chrétien ; il fit revivre les belles formes en même temps que les vastes programmes philosophiques, fondés sur une raison supérieure ; il évoqua, sous des traits qui se sont imposés à notre imagination, les plus nobles champions de la pensée grecque, ou bien retraça, avec une érudition qui n'avait rien à envier à celle d'Andrea Mantegna, la lutte suprême qui mit fin à la civilisation païenne.

Les fresques de l'*Histoire de Psyché*, les *Planètes* de la chapelle Chigi, dans l'église Sainte-Marie du Peuple, et plus encore certaines esquisses, dont la plupart ne sont plus connues que par les gravures de Marc-Antoine, le *Jugement de Pâris*, *Neptune calmant les flots* (gravures p. 117, 127), les *Signes du Zodiaque*, une série de *Vénus*, la *Peste de Phrygie* (gravée p. 107), nous montrent enfin une interprétation de l'antiquité aussi loyale et correcte dans la conception des scènes que noble et pure dans le dessin même des figures. Le charme était donc rompu ; ces reconstitutions vainement poursuivies par Botticelli, abordées avec toute la compétence désirable, mais avec trop de sécheresse par Mantegna, et avec trop de frivolité par Filippino Lippi, rencontraient l'interprète à la fois consciencieux et indépendant, capable d'évoquer le passé avec la plus scrupuleuse exactitude, sans cesser d'être l'homme de son temps.

L'architecture et l'archéologie livrèrent pendant les dernières années de terribles assauts à la peinture dans l'esprit de Raphaël. Les circonstances, la volonté de Léon X, l'exemple de la cour pontificale y furent pour beaucoup : peut-être, sans manquer à notre vénération pour ce sublime génie, sommes-nous en droit d'ajouter que Raphaël, en avançant en âge, on n'ose dire en vieillissant, se sentit plus particulièrement attiré vers les disciplines relevant, non plus de l'imagination, mais du raisonnement ; poète, il l'avait été si

1. *Tapisseries, Broderies et Dentelles*. Paris, librairie de *l'Art*, 1890.



La Vierge de Saint Sixte
Par Raphaël
(Musée de Dresde)

longtemps et avec un tel éclat, qu'il ne faut pas lui en vouloir si la science à son tour le tenta : la continuation des travaux du nouveau Saint-Pierre, la restitution de la Rome d'autrefois, qu'il poursuivait sur le papier, n'étaient-elles pas d'ailleurs, elles aussi, des œuvres d'imagination, ne devaient-elles pas également mettre en action la puissance créatrice!

Les tableaux de sainteté peints sous le pontificat de Léon X ne décèlent que trop souvent l'intervention des élèves, surtout celle du violent et brutal Jules Romain. Raphaël, débordé, accablé, se voyait réduit à esquisser les cartons; quant à l'exécution des peintures, force lui était de l'abandonner à la phalange de disciples et de collaborateurs qu'il avait groupée autour de lui. Ainsi s'expliquent les lourdeurs du coloris.



Les Parques
(Bordure des tapisseries de Raphaël.)

Pour toute une série de *Madones* (la *Perle* du Musée de Madrid, etc.), le *Portement de croix*, au même Musée, la *Vision d'Ézéchiel*, au palais Pitti, la *Sainte Famille de François Ier*, au Musée du Louvre, le *Saint Michel*, au même Musée, nous sommes forcés d'admettre ou que la main du maître s'est alourdie, ou qu'il a recouru à ses collaborateurs sur une plus large échelle que par le passé. Or, que sa main ne s'était pas alourdie, que son inspiration n'avait pas faibli, c'est ce que prouvent quelques pages hors ligne, qui appartiennent incontestablement à cette dernière période : la *Sainte Cécile* (peinte en 1516), aujourd'hui à la Pinacothèque de Bologne, la *Vierge à la chaise* (gravée p. 75), au palais Pitti, l'admirable *Vierge de Saint Sixte*, au Musée de Dresde, et la *Transfiguration*, la dernière en date des compositions du maître (à la Pinacothèque du Vatican). Ces deux pages immortelles, l'une reposée et recueillie, l'autre éclatante et victorieuse, brillent non seulement par une fraîcheur d'impressions, ou une vigueur de conception, qui ne le cèdent en aucune façon à celles des plus belles années de la jeunesse de Raphaël, mais encore par la magie du coloris, par une tonalité souple et harmonieuse, par une entente du clair-obscur, qui arrachèrent devant l'une d'elles au jeune Corrège le cri : moi aussi je suis peintre, « anch'io sono pittore ». La *Vierge de Saint Sixte* offre, à côté de détails qui sentent le Primitif (la position — encore toute péruginesque — des pieds de la Vierge, l'arrangement des deux rideaux roulant sur

une pauvre tringle, etc.), une poésie tellement haute et de telles échappées sur l'infini, qu'elle nous apparaît comme la suprême expression du mystère de l'Incarnation.

Dans la *Transfiguration*, la partie supérieure, la seule qui soit entièrement peinte de la main de Raphaël, nous transporte dans les régions éthérées où tout est lumière et esprit. Les figures du bas, violentes d'attitudes et dures de coloris, témoignent malheureusement de l'intervention de Jules Romain.

Parmi les portraits de cette période, celui de *Léon X*, au palais Pitti, s'impose à notre admiration par la puissance de la caractéristique et la richesse de la mise en scène. Pour être de dimensions plus restreintes et d'un aspect plus modeste, le portrait de *Balthazar Castiglione*, au Musée du Louvre, n'en séduit pas moins, grâce aux rares et extraordinaires qualités de coloriste que Raphaël y a déployées. Que les Aristarques, qui lui reprochent de n'avoir été qu'un dessinateur, s'arrêtent devant ce morceau d'une tonalité en apparence si simple, mais en réalité d'une finessse et d'une harmonie inimitables : ils reconnaîtront que Raphaël s'y montre le rival, non seulement des peintres vénitiens contemporains, mais encore le précurseur des peintres espagnols et hollandais; Rubens et Rembrandt ne s'y trompèrent point, lorsqu'ils copièrent tous deux ce chef-d'œuvre.

A la suite d'une telle merveille, on hésite à citer le portrait de *Jeanne d'Aragon* (également au Louvre), peint en 1518, d'après une esquisse prise à Naples par Jules Romain, et même le *Joueur de violon*, au palais Sciarra Colonna à Rome.

Quoique Raphaël, en vrai fils du Midi, professât avant tout le culte des formes nettes, fermes et pures et des conceptions véritablement plastiques, la fantaisie propre aux pays du Nord parfois éveilla un écho dans cette âme vibrante : le lecteur a pu voir par la reproduction de la *Carcasse* (p. 153) que le chef de l'École romaine savait à l'occasion donner un corps aux cauchemars et aux visions des ténèbres, provoquer le frisson, éveiller de mystérieuses terreurs. Jérôme Bosch et Albert Dürer eussent pu être fiers de signer cet essai magistral : il ne le cède en rien au *Chevalier de la mort*.

Cependant cet effort incessant, cette production d'une fécondité sans pareille, finirent par épuiser le frêle et délicat artiste, aux yeux langoureux, au doux sourire, à la longue chevelure noire que nous montre le portrait dans lequel Raphaël s'est représenté lui-même. Atteint par une fièvre pernicieuse, il sentit rapidement approcher l'heure fatale : comme un soldat frappé en plein triomphe, il succomba au moment où il mettait la dernière main à la *Transfiguration*. Il ne comptait que trente-sept ans (un an de plus que le prince des musiciens, que Mozart, avec lequel son génie a tant d'affinités), lorsqu'il expira, le vendredi saint (il était né un vendredi saint également), 6 avril 1520.

La douleur causée par cette mort subite fut immense. Lorsqu'on exposa son cadavre dans son atelier, ce champ d'honneur sur lequel il était mort, à côté de

la *Transfiguration*, le contraste entre l'œuvre pleine de vie et l'auteur réduit à l'impuissance arracha des sanglots à toutes les poitrines. Ses élèves, Jules Romain, Perino del Vaga, Jean d'Udine, Marc-Antoine et tant d'autres, perdirent le plus affectueux des maîtres; le pape pleura amèrement, à la nouvelle fatale, le plus zélé de ses collaborateurs, l'Italie un des plus glorieux d'entre ses fils. Les artistes de Rome entière accompagnèrent à sa dernière demeure, au Panthéon, où il repose aujourd'hui, en compagnie du premier roi de l'Italie unifiée, de Victor Emmanuel, celui qui avait été comme la personnification même de la peinture.

Raphaël est un de ces génies prédestinés, « l'aboutissant de longues files obscures », qui résument le passé tout en préparant l'avenir. Nul n'a su féconder et vivifier comme lui les trésors de piété accumulés depuis les débuts du christianisme, se montrer tour à tour ample et majestueux à l'instar des artistes des basiliques chrétiennes primitives, vif, ému ou pathétique à l'instar des artistes gothiques. Dans ce vaste concert des sentiments qui constitue le Panthéon chrétien, il n'en est pas un qu'il n'ait formulé et définitivement consacré : la ferveur et la sérénité, la tendresse et la passion, l'humilité ou l'extase, les idylles de l'Ancien Testament, les joies et les douleurs de la Vierge, la résignation des martyrs opposant la force d'âme à la force brutale.

Et son siècle même, ses amis et ses protecteurs, le paysage de sa patrie, avec quelle vérité et quelle force ne les a-t-il pas fixés à jamais, tantôt dans d'inexorables portraits, tantôt sous le voile transparent de ses tableaux de sainteté ou de ses tableaux d'histoire! Ainsi, les deux principes qui ont fait la grandeur de la Renaissance, le culte de la nature et la poursuite de l'idéal (cette dernière incarnée dans l'étude de l'antique), se sont fondus chez lui en une équation telle qu'on ne saurait la concevoir plus parfaite.

En un mot, comme dramaturge et comme portraitiste, Raphaël a prouvé qu'il savait, aussi bien que n'importe quel réaliste, saisir la physionomie de l'individu isolé, posant tranquillement devant le peintre, représenter avec une vérité saisissante soit l'effort ou la douleur physiques, soit les émotions de l'âme se traduisant par des gestes. Comme inventeur, comme poète, son imagination intarissable parvint à incarner les impressions ou les conceptions les plus complexes dans les figures les plus claires, les plus plastiques, évoquer les fêtes, dérouler les triomphes avec une fécondité de ressources que seuls trois ou quatre d'entre les plus grands peintres, Giotto, Mantegna, Rubens, ont égalées. « Il pensait avec des formes, a dit M. Taine, comme nous pensons avec des phrases. »

Mais sa raison d'être, et disons le mot, sa mission, consista plus encore dans l'intuition de cette beauté parfaite que la Grèce avait la première fait briller aux yeux de l'univers ébloui et qu'il retrouva pour la plus grande gloire de la Renaissance, la seule des grandes époques de l'art qui puisse à cet égard se mesurer avec l'antiquité. Ici reparaissent les influences platoniciennes, qu

ont tenu une si large place dans la genèse de l'Age d'Or. Raphaël eût voulu peupler la terre d'une race de dieux, jeunes et beaux comme ceux de l'Olympe, avec la tendresse et la pureté chrétiennes en plus. Qui mieux que lui a mis en pratique ces préceptes du divin Platon : « Ne faudra-t-il pas encore surveiller les artistes et les empêcher de nous offrir dans les représentations des êtres vivants, dans les ouvrages d'architecture ou de quelque autre genre, une imitation vicieuse, dépourvue de correction, de noblesse et de grâce et interdire à tout artiste incapable de se conformer à cette règle l'exercice de son art, dans la crainte que les gardiens de l'État, élevés au milieu des images d'une nature dégradée, comme au sein des mauvais pâturages, et y trouvant chaque jour leur entretien et leur nourriture, ne finissent par contracter peu à peu, sans s'en apercevoir, quelque grand vice dans leur âme? Ne devrons-nous pas au contraire rechercher ces artistes qu'une heureuse nature met sur la trace du beau et du gracieux, afin que, semblables aux habitants d'un pays sain, les jeunes guerriers ressentent de toutes parts une influence salutaire, recevant sans cesse, en quelque sorte par les yeux et les oreilles, l'impression des beaux ouvrages, comme un air pur qui leur apporte la santé d'une heureuse contrée, et les dispose insensiblement, dès leur enfance, à aimer et à imiter le beau et à mettre entre eux et lui un accord parfait? » (*La République*, trad. Cousin, t. IX, p. 157-158.)

Ainsi envisagée, la beauté devient le corollaire de la vertu et l'art l'auxiliaire le plus puissant de l'éducation. Qu'importe que les lacunes de la nature humaine et les réalités de la vie viennent trop tôt ruiner un si noble idéal! Puisque tout est périssable ici-bas sauf les œuvres de l'esprit, sachons gré aux hommes de génie qui, comme Platon et Raphaël, ont affirmé dans d'éloquents paradoxes ou dans des figures radieuses cette foi dans la perfection, seule digne et seule capable de séduire et d'absorber les âmes d'élite.



Le Christ apparaissant à Saul, par Raphaël. (Tapisseries du Vatican.)



Sirènes et Génies. Bas-relief de l'église « Santa Maria dei Miracoli » à Venise.

# CHAPITRE VI

## L'ÉCOLE VÉNITIENNE : LES MURANISTES. — CRIVELLI. — ANTONELLO DE MESSINE. JEAN ET GENTIL BELLIN.

Par suite d'une loi historique, l'École vénitienne, comme la dernière venue, répondit aussi à la dernière évolution de la peinture italienne, c'est-à-dire à l'évolution purement coloriste : ce qui restait à perfectionner, c'était la science du clair-obscur, les contrastes de la lumière, la morbidesse ou l'éclat de la touche ; c'est à quoi s'employèrent simultanément le Pérugin dans l'Ombrie, Léonard de Vinci à Milan, enfin les Bellini et leurs successeurs à Venise.

De fort bonne heure, les Vénitiens, fidèles aux traditions de leurs modèles les Byzantins, n'admirent que deux genres de peinture, la mosaïque pour la décoration murale, et la peinture soit « a tempera », soit à l'huile, pour les surfaces mobiles. La fresque, si florissante dans les autres parties de l'Italie, comptait à peine quelques représentants chez eux : elle n'avait pas assez d'éclat pour des yeux habitués, par le climat ainsi que par les relations incessantes avec l'Orient, aux tonalités les plus vives ; en outre l'atmosphère de Venise n'était pas favorable à sa conservation.

Le tableau de chevalet, en d'autres termes une peinture mobile, créée pour elle-même, et non en vue de la décoration architecturale, tel fut donc dès le

début l'objectif des peintres vénitiens : tel est aussi un des secrets de la supériorité qu'ils acquirent si rapidement dans le coloris; ils n'avaient pas à compter, comme leurs confrères de la Toscane, avec les exigences de la composition ou de l'ordonnance.

A Venise, nous n'avons cessé de le répéter, l'humanisme ne pénétra que fort tard et n'acquit jamais une cohésion comparable à celle qu'il avait à Padoue ou à Florence. Une foule d'idées confuses, empruntées les unes au moyen âge, les autres à l'Orient, bouillonnaient dans ces imaginations molles, sans arêtes, et ces idées, il était rare qu'elles se traduisissent en formules véritablement plastiques.

Les patriciens vénitiens du xv^e siècle n'y regardaient pas de si près, je gagerais, que leurs confrères florentins en matière d'art. Ce qu'il leur fallait, c'était un artiste répandu dans le monde, puis de riches couleurs, beaucoup d'or, beaucoup de bleu d'outremer. — Ainsi seulement s'explique comment un peintre aussi arriéré que Jacobello del Fiore avait pu réunir une fortune si grosse. — Parfois aussi ils s'inclinaient devant une réputation venue du dehors : au début du xv^e siècle, le Sénat avait confié des travaux à Gentile da Fabriano et à Pisanello; vers 1475 il fit appel à Verrocchio. La gloire du Pérugin le tenta un instant (1494), mais les prétentions financières du maître ombrien qui, en matières d'affaires, n'avait rien de mystique, le rebutèrent promptement[1].

Comme un exemple de l'embarras que causait aux Vénitiens primitifs l'interprétation des allégories les plus faciles, on peut citer les petits tableaux de Jean Bellin, à l'Académie des Beaux-Arts (originairement encastrés dans un meuble, qui fut la propriété de V. Catena). Le brave maître vénitien avait bien vite oublié les leçons de son père et de son beau-frère, si curieux tous deux d'archéologie classique, et lorsqu'il se trouva avoir à peindre la *Calomnie* ou la *Fortune*, il fut forcé de se creuser la cervelle pour inventer des motifs que personne ne comprend. Même en plein xvi^e siècle, le Titien, voulant peindre l'*Amour sacré* et l'*Amour profane*, dans le fameux tableau de la galerie Borghèse, montra une telle indécision qu'aujourd'hui encore on discute pour savoir laquelle des deux figures personnifie l'Amour sacré et laquelle l'Amour profane.

Cette mollesse dans les esprits fut cause que ni Mantegna, le beau-frère des Bellin, ni les Florentins ne purent faire fortune à Venise, tandis que Gentile da Fabriano, avec son suave coloris, ses types empreints d'un doux mysticisme, y remporta d'éclatants triomphes.

L'indifférence des Vénitiens n'était pas due au hasard seul. Tout un groupe, et ce fut le plus nombreux, celui qui avait pour chef Giovanni Bellini, se sentait irrésistiblement entraîné vers la poésie lyrique, la glorification du Christ, de la

1. Citons en outre, parmi les artistes étrangers de passage à Venise : Andrea et Cristoforo Solari, qui s'y fixèrent vers 1490; Léonard de Vinci, qui y résida en 1499-1500; Albert Dürer, qui y peignit en 1506 la *Fête du Rosaire*; Fra Bartolommeo, qui y fit une apparition en 1508.

Vierge, des saints; leur apothéose dans des chœurs d'anges et au milieu d'un riche paysage le séduisait plus que les scènes disposées dans l'ordre chronologique à la façon des grands narrateurs florentins, Benozzo Gozzoli et Ghirlandajo.

Les *Scènes de l'Ancien Testament*, si populaires dans l'Italie centrale, — il suffit de rappeler les portes de Ghiberti, les fresques du cloître vert de Sainte-Marie Nouvelle, du Campo Santo de Pise et de la chapelle Sixtine, les bas-reliefs de Jacopo della Quercia sur la façade de San Petronio de Bologne, les innombrables statues de Patriarches, de Prophètes, de Samson, de David, de Judith, etc., — ces scènes, dis-je, semblaient n'offrir aucun intérêt pour les Vénitiens, comme si la poésie biblique était trop austère pour eux. Tout au plus en trouverait-on quelques interprétations sur les mosaïques de Saint-Marc ou sur les chapiteaux du Palais ducal, c'est-à-dire dans des ouvrages bien antérieurs à l'essor de l'École vénitienne.



Scène allégorique, par Jean Bellin.
(Académie des Beaux-Arts de Venise.)

S'agissait-il, par contre, de l'histoire profane et surtout de l'histoire nationale, les Vénitiens faisaient preuve d'un réalisme inconnu à l'École florentine. Celle-ci, on l'a vu, entraînée par le culte de l'antiquité et l'influence de Platon, ne retraçait que rarement les événements contemporains; tout au plus introduisit-elle les portraits des Médicis et de leurs amis dans les scènes de l'histoire sainte. A Venise, au contraire, dès le début du XV^e siècle, le Sénat, ne s'intéressant à la peinture qu'autant qu'elle devenait un instrument de propagande patriotique, chargeait Gentile da Fabriano et Pisanello de peindre dans la grande salle du Palais des Doges les épisodes les plus glorieux de la République, des *Batailles navales*, l'*Humiliation*

*de l'empereur Frédéric Barberousse*, etc. Et ces préoccupations se retrouvent à la fin du même siècle dans les compositions commandées par les confréries, l'*Histoire de sainte Ursule*, l'*Histoire de la vraie croix*, ces chroniques si fidèles et si pittoresques de la vie vénitienne à l'époque de la Première Renaissance, ces tableaux de cérémonie si éblouissants.

Ainsi, tandis qu'ailleurs on allait à l'abstraction, ici on se retrempait sans cesse aux sources vives de l'histoire nationale.

De là aussi cette abondance de traits naïfs, piquants, familiers, et qui paraîtraient parfois vulgaires sans l'incomparable coloris qui les transfigure.

Dans le coloris, en effet, l'antagonisme entre l'École vénitienne et l'École florentine ne s'accuse pas moins. Les Florentins plaçaient un ton à côté d'un autre sans parti pris, presque au hasard; les Vénitiens au contraire s'efforcèrent de bonne heure d'augmenter l'effet de l'un par le voisinage de l'autre; grâce à des contrastes imprévus, ils rendirent leur gamme plus vibrante en même temps que plus harmonieuse.

On constate tout autant de différences entre l'École vénitienne et une grande École voisine, celle de Padoue, fondée par Andrea Mantegna. Ce maître brillait avant tout par la science de l'invention, de la composition, du dessin. Telle de ses fresques, par exemple la *Vie de saint Christophe*, ne laisse rien à désirer, ni au point de vue de la conduite dramatique, ni à celui de l'ordonnance, ni à ceux, plus spéciaux, de la perspective et du modelé. On y sent une inspiration très forte, formée par la lecture des auteurs classiques autant que par l'étude soit de l'antique, soit de la nature. Rien de plus rare au contraire, à Venise, que les sujets empruntés à la mythologie ou à l'histoire ancienne, du moins au XV^e^ siècle : les amateurs ne les auraient pas compris. La direction toute scientifique, propre à l'École de Padoue non moins qu'à l'École de Florence, demeura toujours lettre close pour l'École de Venise; elle dédaignait d'étudier méthodiquement l'archéologie, l'anatomie, la perspective linéaire, et même le dessin, cette « probité de l'art », d'après la définition d'Ingres.

Il est permis d'hésiter entre leur mol abandon et la science impeccable de leurs rivaux, de même que l'on peut opposer, à l'activité fébrile des industriels et des marchands florentins, des marchands de terre ferme, la noble assurance de ces grands seigneurs vénitiens, navigateurs en même temps que banquiers, familiarisés dès leur enfance avec le métier des armes aussi bien qu'avec la diplomatie, et qui, comme les Orientaux, cachaient les plus hautes qualités derrière je ne sais quel masque d'indolence.

Il nous reste à rapprocher l'École vénitienne de l'École ombrienne. D'accord pour donner la préférence au coloris sur le dessin, les deux Écoles se rencontrent en outre dans leurs tendances lyriques; la conviction religieuse tient lieu chez elles d'idéal et le sentiment remplace l'inspiration.

Il n'est donc pas étonnant que l'on trouve autant de dévotion dans les tableaux de Jean Bellin que dans ceux du Pérugin. Mais avec quelle suavité et quelle distinction en plus! C'est que le premier vivait dans une cité riche, en relations avec l'univers entier, et le second au milieu de pauvres montagnes, n'ayant sous les yeux que le spectacle de la misère et des types souffreteux.

Murano, la petite île située à quelques portées de fusil de Venise, tel fut le berceau de la primitive École vénitienne. Nous avons déjà présenté au lecteur Antonio Vivarini, le fondateur de la dynastie des Muranistes, l'associé de l'Allemand Giovanni (t. I, p. 672). Bartolommeo Vivarini, le frère d'Antonio, paraît d'abord comme collaborateur de celui-ci dans le retable de la Pinacothèque de Bologne, commandé en 1450 par le pape Nicolas V. Le type de la Vierge conserve la dureté propre à Bartolommeo, tandis que la mollesse du modelé laisse percer comme des réminiscences de l'École de Cologne. La végétation — des plantes, du gazon, des troncs d'arbres — manque de caractère. Le fond — est-il nécessaire de l'ajouter? — est doré.

Mais Bartolommeo ne tarda pas à secouer le joug byzantin et à s'inspirer des leçons de l'École de Padoue. Son *Saint Jean Capistran* (1452; au Musée du Louvre) est un morceau franc et vigoureux.

Dans le retable de l'Académie de Venise, la *Vierge entre des saints* (1464), Bartolommeo s'efforce visiblement de donner le plus de caractère possible à ses personnages. Mais, par caractère, il entend des physionomies rechignées (tel avait été aussi l'idéal des Byzantins de la décadence), avec des rides creusées profondément, des carnations d'un gris terreux, qu'il n'essaye même pas de réchauffer dans les figures de la Vierge et de l'enfant. Le modelé, d'ordinaire assez vigoureux, est parfois tourmenté. Quant au coloris, c'est l'enfance de l'art : l'artiste ne s'avise-t-il pas de peindre sur un fond d'or des draperies blanches, noires ou même jaunes, et d'annihiler ainsi l'effet de ce fond? Pour lui le ton local était tout. Il préférait un beau lapis-lazuli à l'harmonie de l'ensemble, tandis que ses successeurs s'efforcèrent d'obtenir les colorations les plus brillantes à l'aide de noirs ou de gris, en un mot de tons qui pourraient passer pour ternes ou pour sales considérés à part et en eux-mêmes.

Notons également que dans les retables ou polyptyques de Bartolommeo Vivarini, comme dans ceux de Crivelli et même dans les premiers retables de Mantegna, les figures se trouvent placées dans des compartiments distincts, au lieu d'être réunies à la façon des *Sante Conversazioni*. A vrai dire, cette disposition est moins fatigante que la juxtaposition de saints formant des groupes qui ne se parlent pas ou qui n'expriment aucun sentiment commun.

Dans le triptyque de l'église des Frari (1474) — *Saint Marc* (assis dans une chaire, une main levée pour enseigner), avec différents autres saints autour de lui, et des anges faisant de la musique ou tenant des festons, — Bartolommeo réalise un progrès sensible. Les figures, quoique très étudiées (fronts plissés

par le travail de la pensée, etc.), sont pleines de caractère et de grandeur. L'artiste a évidemment cherché à faire d'elles les types de certaines vertus ou de certaines qualités; son Saint Marc, avec sa barbe noire, ses formes trapues, incarne à ses yeux la volonté, l'énergie. Quant aux draperies, elles sont traitées dans la manière serrée et vigoureuse de Mantegna. Dans les anges musiciens, dont la bouche est un peu trop en cœur, percent de vrais accents lyriques.

On ignore quand Bartolommeo Vivarini mourut : son dernier ouvrage daté est de 1499.

Luigi ou Alvise Vivarini, le parent, peut-être le frère d'Antonio et de Bartolommeo, s'efforça de mitiger, par la morbidesse du coloris, la dureté et la sécheresse qui caractérisent ses homonymes.

Ce maître débuta, en 1464, dans l'église San Girolamo. Ses différents tableaux, au Musée de Berlin, dans l'église de Monte Fiorentino (avec la date de 1476) et à l'Académie des Beaux-Arts de Venise (avec la date de 1480), prouvent qu'il s'émancipa plus rapidement que Bartolommeo Vivarini. Le retable de l'Académie de Venise — la Vierge trônant, l'enfant debout sur ses genoux, entre saint Bernardin, saint François et d'autres saints — offre, à côté d'une extrême précision dans le modelé, un caractère véritablement trop ascétique; l'auteur abuse des frocs taillés comme à l'emporte-pièce, des profils en lames de rasoir. Un rideau, derrière lequel on aperçoit une paroi percée de deux fenêtres, sert de fond à la composition et marque l'intention de bannir tout ornement profane. Dans cette recherche à outrance de la sévérité, Luigi, aussi bien que Bartolommeo Vivarini, se rapproche de l'École de Ferrare.

Une série de tableaux conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Venise nous initie aux tâtonnements de Luigi Vivarini et de ses élèves. Ces tableaux, d'une valeur assez inégale, représentent des saints dans des attitudes tantôt prétentieuses et tantôt véritablement inspirées : saint Matthieu (n° 10), debout, tenant d'une main le calamus et de l'autre l'Évangile, et se retournant comme pour écouter ou pour interroger, est une figure belle et noble, aux draperies habilement disposées, peut-être même déjà d'un arrangement un peu profane. Saint Laurent (n° 20), debout sur le gril, tenant d'une main une lampe, de l'autre une palme, s'impose à notre estime par son expression recueillie et grave, par la noble simplicité de son costume (la draperie supérieure, d'un rouge cerise, est ornée de deux bandes d'or horizontales portant chacune une croix). Des traces d'inexpérience percent dans le dessin des mains, qui sont modelées d'une manière assez pénible. Saint Antoine (n° 18), debout sur un sol nu et brûlant, tenant de la droite un bâton et de la gauche son manteau comme pour se garantir du froid, met en relief par son air farouche la douceur de ses compagnons. Dans le coloris de ces figures on relève un certain nombre de pauvretés ou d'hiatus : des étoffes brunes tranchant sur un fond d'or, etc.

La plupart des autres retables de Luigi (Musées de Naples, de Berlin, de

Vienne, églises de Venise, etc.) sont malheureusement fort abîmés, et il n'y aurait aucun intérêt à les passer en revue.

En 1488, Luigi écrivit au doge pour lui demander d'être admis à travailler, concurremment avec les Bellin, dans la salle du Grand Conseil, au Palais des Doges. Sa demande fut accueillie favorablement, et l'artiste peignit (sur toile) le *Prince Othon s'offrant à négocier la paix avec son père l'empereur Frédéric Barberousse* (commencé par Gentil Bellin) et le *Prince Othon reçu par l'empereur* (terminé par Jean Bellin).

Dans le beau retable du Musée de Berlin, Luigi Vivarini est déjà tout bellinesque : la fermeté s'y allie à l'ampleur; les motifs de la Renaissance (mascarons, plafonds à caissons, palmettes, etc.) alternent avec des motifs empruntés à Mantegna, tels que les anges debout, aux jambes et aux bras nus, n'ayant pour tout vêtement qu'une blouse nouée à la ceinture.

Luigi Vivarini mourut, selon toute vraisemblance, en 1503.

Les deux principaux élèves des Muranistes, Quirino de Murano (1462), le frère Antonio da Negroponte, Jacopo da Valenzia, dont les tableaux s'échelonnent de 1485 à 1510 environ, et Andrea da Murano, qui travaillait également à la fin du XV<sup>e</sup> et au commencement du XVI<sup>e</sup> siècle, ne s'élevèrent pas au-dessus de la médiocrité. Obligés, comme nous le sommes, de sacrifier tant d'artistes éminents, nous ne nous arrêterons pas au troupeau servile des imitateurs : « Non ragionam di lor ».

Le chevalier Carlo Crivelli de Venise, né entre 1430 et 1440, mort après 1494, occupe une place à part dans l'École vénitienne, à côté et en dehors des Muranistes; quoique mettant à contribution les leçons de ceux-ci en même temps que celles des Padouans, auxquels il prend les ornements classiques, les festons de fruits et de fleurs, les types d'enfants à la Donatello, il reste par excellence le représentant du passé, des Vierges glorieuses, des saints rangés symétriquement dans des compartiments distincts (ce qui lui évite la peine de les grouper). La peinture, pour lui, ne va pas sans un grand déploiement d'étoffes éclatantes, d'ornements dorés, parfois même d'ornements en relief, comme les clefs de saint Pierre dans son retable du Musée de Brera. Esprit lent et lourd, mal à l'aise dans les scènes compliquées, il nous touche et nous ravit dans ses *Madones* par la fraîcheur de ses impressions, par ses types gracieux, ses festons si fermes et si savoureux, la tendresse de son cœur, son beau coloris ambré.

Crivelli habita longtemps la Marche d'Ancône; il s'y familiarisa très certainement avec les tendances mystiques représentées dès lors par quelques maîtres ombriens, précurseurs plus ou moins indirects du Pérugin. Il choisit pour quartier général Ascoli, d'où il rayonna sur Ripatransone, Fermo, Camerino et d'autres villes passablement attardées.

Son premier ouvrage daté appartient à l'année 1468. C'est un polyptyque peint pour l'église San Silvestro à Massa, près de Fermo. En 1490, le prince Ferdinand de Naples, passant par Ascoli, le créa chevalier. On ignore quand et où il mourut; son dernier tableau daté est de 1494.

En 1477, Crivelli peignit le *Saint Bernardin* qui, d'une église d'Ascoli, est entré au Musée du Louvre. C'est une figure maigre et décharnée, d'une exécution soignée, mais sans le relief que Cosimo Tura, par exemple, donnait vers la même époque aux types similaires[1].

Les deux *Madones* du Musée du Latran, l'une avec la date 1481, l'autre (gravée t. I, p. 597) avec celle de 1482, ont permis au maître de déployer toutes ses qualités dans le cadre limité qu'il s'entend si bien à remplir. Elles forment un rare et exquis mélange de saveur, de distinction et de solennité. Avec des motifs frais et poétiques comme une idylle (la pêche placée dans la main de l'Enfant Jésus, etc.) alterne une ornementation d'une richesse éblouissante, digne des Byzantins; un délicieux ton ambré relève la grâce de la Vierge, la noblesse de son attitude, qui n'exclut cependant pas un certain abandon.

Cette année 1482, qui marque l'apogée du talent de Crivelli, a également vu naître le triptyque du Musée de Brera. Au centre, Marie assise, tenant sur ses genoux l'Enfant qui étreint des deux mains, avec le manque de pitié propre à son âge, un oiseau qui se débat. Le trône, d'une architecture très riche dont tous les éléments appartiennent à la Renaissance, mais dont les proportions témoignent encore d'une certaine inexpérience, est relevé par un feston de fruits suspendu au-dessus du tapis qui sert de dossier; des fruits et des fleurs jonchent le sol. Ce luxe d'ornementation contraste avec la nudité chère à Bartolommeo et à Luigi Vivarini autant qu'il se rapproche des tendances mise, en honneur par Squarcione, Gregorio Schiavone et autres maîtres de l'École de Padoue. Les personnages peints sur les volets, saint Pierre et saint Dominique, saint Géminien et saint Pierre martyr, méritent moins d'éloges. A l'exception du dernier, figure juvénile et d'une certaine fierté, ils pèchent par la dureté et la sécheresse, dont Crivelli avait puisé les germes dans l'École de Murano.

Crivelli, pour avoir longtemps vécu dans un milieu aussi peu suggestif que la Marche d'Ancône, ignorait les lacunes de son talent. Sinon comment s'expliquer que ce maître, qui n'avait qu'une corde à son arc, la glorification de la Vierge, mais qui savait la faire vibrer avec tant de « maestria », se soit si sou-

1. Les dimensions microscopiques des deux donateurs, qui se trouvent aux pieds du saint (on en rencontre d'autres, de taille non moins exiguë, par exemple dans une des *Madones* du Musée du Latran), nous fournissent l'occasion de constater une innovation importante introduite dans l'iconographie religieuse par Mantegna, Fra Bartolommeo, Raphaël et leurs contemporains : tandis que les donateurs étaient auparavant, soit exclus de la composition principale (fresques de Masaccio, de D. Ghirlandajo, etc.), soit représentés comme des pygmées, ils conquirent vers le commencement du XVI[e] siècle une place prépondérante : dans la *Madone de la Victoire*, dans la *Vierge des Carondelet*, dans la *Vierge de Foligno*, ils prennent place à côté du saint qui leur sert de patron, et interviennent comme acteurs.

vent attaqué à des thèmes en dehors de ses aptitudes? Né pour traduire le recueillement, la mélancolie, la suavité, il mit son amour-propre à peindre la douleur ! Une longue série de *Pietà* reproduisent un motif qui varie peu : le Christ à mi-corps, soutenu par des anges dont le visage est inondé de pleurs et dont les traits, contractés par le désespoir ou l'angoisse, rappellent les modèles créés à Padoue par Donatello et popularisés ensuite par Mantegna. Dans ces compositions (on peut en voir un spécimen, de très petites dimensions, au Musée du Louvre), la facture est d'ordinaire excessivement serrée, d'une précision et d'un voulu qui touchent à la dureté (torse décharné dont on peut compter les vertèbres, doigts noueux, etc.). Les contemporains ont pu les vénérer comme des images de dévotion : la postérité est trop souvent amenée à y déplorer, sinon le manque de convictions, du moins l'impuissance de traduire ces convictions avec éloquence.

Crivelli a laissé un œuvre considérable (il est surtout brillamment représenté à la National Gallery), mais comme il se meut dans des données qui ont peu varié, il nous suffira d'avoir analysé les compositions du Musée du Latran, du Musée de Brera et du Musée du Louvre : elles caractérisent à merveille sa manière; l'étude de ses autres tableaux n'ajouterait rien à notre impression [1].



Portrait d'Antonello de Messine. (D'après la gravure publiée par Vasari.)

Les Muranistes eussent pu continuer indéfiniment leurs laborieuses expériences si, dans le dernier tiers du XV$^{e}$ siècle, l'arrivée d'un Sicilien familiarisé avec la tradition flamande n'était venue brusquement ouvrir à la peinture vénitienne des horizons nouveaux. Antonello de Messine apportait avec lui le secret de la peinture à l'huile, secret dont les Vénitiens s'emparèrent avec avidité; il apportait en outre l'art de représenter les hommes et les choses avec une sincérité, parfois avec une brutalité dont personne jusqu'alors ne s'était douté au milieu des lagunes.

Vasari fait naître Antonello en 1414 et mourir en 1493, à l'âge de quarante-neuf ans! L'erreur est manifeste : aussi admet-on généralement qu'il faut lire 1444 au lieu de 1414.

D'après Summonte, le peintre napolitain Ant. Colantonio aurait enseigné à Antonello le secret de la peinture à l'huile, après l'avoir lui-même appris du roi René. Vasari, au contraire, rapporte qu'Antonello, ayant vu à Naples le tableau de Van Eyck envoyé au roi René, prit le parti de se rendre à Bruges

1. De Vittore Crivelli, le parent et l'imitateur de Carlo, on possède plusieurs tableaux — fort médiocres — dont les dates sont comprises entre 1481 et 1490.

Un autre élève de Carlo, Pietro Alemanno, travailla principalement à Montefalcone et à Ascoli.

auprès du maître, qu'il fut bien accueilli de lui et initié à la pratique de la peinture à l'huile. Après un court séjour dans sa ville natale, il se fixa définitivement à Venise. Mais, Jan Van Eyck étant mort en 1440, il faudrait faire remonter jusqu'à cette époque les débuts d'Antonello, dont le premier ouvrage à date certaine, le *Christ* de la National Gallery de Londres, n'appartient qu'à l'année 1465. En résumé, il paraît démontré que l'artiste sicilien a visité les Flandres, mais ce fut certainement longtemps après la mort de Jan Van Eyck; il aura étudié chez Rogier Van der Weyden.

Le *Christ* de la National Gallery (gravé t. I, p. 339) nous montre Antonello s'inspirant des Flamands pour l'attitude générale de ses figures, mais donnant à celles-ci une noblesse inconnue à ses modèles. L'artiste sicilien avait beau faire, la distinction native de son esprit reprenait toujours le dessus; elle se traduisait tantôt dans la noblesse des formes, tantôt dans la tendance à synthétiser. S'il n'égala pas toujours les Flamands dans la transparence du coloris (nous constaterons à diverses reprises son goût pour des carnations brunes opaques), il évita aussi, par contre, de détailler les formes à la façon gothique : on reconnaît l'Italien à son esprit généralisateur et à sa prédilection pour le style.

En 1473, Antonello peignit dans sa ville natale le polyptyque aujourd'hui conservé au Musée de Messine. Il y revint, exceptionnellement, à la technique ancienne, la détrempe et les fonds d'or.

S'il faut en croire Vasari, la facilité des mœurs vénitiennes engagea l'artiste sicilien à se fixer dans la cité des lagunes. Ses belles manières ne contribuèrent pas moins que l'éclat de son coloris et l'extrême précision de ses portraits à lui amener la clientèle la plus riche.

Antonello se trouvait à Venise en 1473 au plus tard. Il y peignit, cette même année, un retable pour l'église San Cassiano. En 1475 prirent naissance le portrait de *Condottiere* du Musée du Louvre et la *Crucifixion* du Musée d'Anvers.

La *Crucifixion* abonde en traits réalistes empruntés aux Flamands (crânes de morts jetés sur le sol; contorsions des deux larrons attachés, non sur des croix, mais sur des arbres; abondance de détails dans un paysage excessivement fouillé). Mais l'Italien s'affirme dans la noblesse des figures du Christ (qui est véritablement un dieu expirant) ainsi que de la Vierge et de saint Jean (dont l'attitude est souverainement pathétique). Dans le paysage, la multiplicité des motifs n'empêche pas les lignes monumentales de s'accentuer, au moyen de quelques fabriques et d'une belle échappée sur la mer. Quant à la gamme, elle est aussi lumineuse que celle des Flamands, mais moins chaude. En un mot, nous avons affaire à un interprète, non à un copiste.

Au Musée de Dresde, un *Saint Sébastien* à peu près de grandeur nature, acquis il y a un certain nombre d'années, nous montre l'artiste sicilien rallié franchement à la donnée vénitienne, à laquelle il mêle quelques réminiscences

de l'École de Padoue. Ce beau jeune homme aux traits expressifs, au corps nu, supérieurement modelé, ce fond ensoleillé comme un paysage d'Orient, ce coloris à la fois chaud, tranquille et harmonieux, forment tout un poème. Des motifs moitié vénitiens, moitié padouans, donnent à la composition un certain piquant : c'est d'abord une colonne brisée, étendue sur le sol, puis un homme couché sur le dos, vu en raccourci, puis des guerriers qui se promènent, une jeune femme debout, serrant son enfant contre sa poitrine, quatre autres jeunes femmes accoudées sur une balustrade ornée de tapis; enfin, dans le lointain, des arbres bruns faisant tache sur le fond clair des édifices.

Une série de portraits, quelques-uns d'une vérité et d'une vigueur étourdissantes, achevèrent de répandre en tous lieux la réputation du peintre sicilien devenu Vénitien par adoption. Son chef-d'œuvre, le *Condottiere* du Louvre (gravé p. 12), unit à une extrême transparence de ton une réalité saisissante[1]. Il faut d'ailleurs constater que le coloris d'Antonello est fort inégal : tantôt il offre une limpidité merveilleuse, comme dans le portrait du Louvre et dans le petit portrait du Musée de Berlin; tantôt une manière plus épaisse, plus « pastosa », comme dans le second portrait du Musée de Berlin.

D'après Vasari, Antonello mourut d'une pleurésie, à l'âge de quarante-neuf ans, au moment où le Sénat venait de le charger de peindre plusieurs tableaux dans le Palais des Doges[2].

Les efforts des Muranistes joints à ceux d'Antonello de Messine avaient mis entre les mains des peintres vénitiens les armes indispensables pour livrer le combat suprême de l'affranchissement. Mais sait-on de quel côté se serait portée la lutte sans la direction que lui imprimèrent les deux artistes supérieurs qui peuvent passer pour les véritables fondateurs de l'École venitienne, Jean et Gentil Bellin[3] !

1. Un portrait de l'Académie de Venise représente à mi-corps un homme jeune encore, aux yeux bruns, à la bouche franche et d'un dessin hardi, à la carnation bronzée; vêtu de noir, une toque noire posée sur son épaisse chevelure, il appuie la main droite sur une balustrade invisible pour le spectateur. Au fond, un petit paysage avec des arbres. C'est un morceau très vivant et très vigoureux, quoique moins magistral que le *Condottiere* du Louvre.

Au Musée municipal de Milan, un superbe buste d'homme nu jusqu'à la poitrine, une toge jetée sur l'épaule gauche, une couronne posée sur sa longue chevelure (gravé t. I, p. 270), un poète évidemment, trahit chez Antonello un effort pour s'élever au style.

Parmi les autres portraits, on cite celui d'un *Jeune Homme* (1474; ancienne collection Hamilton) et celui d'un *Homme dans l'âge mûr* (1476; collection Trivulce, à Milan).

2. On croit reconnaître l'influence d'Antonello de Messine dans une série de *Madones* conservées en Sicile, non seulement à Messine, mais encore le long de la côte jusqu'à Syracuse et dues principalement à Pietro de Messine, à Maso, à Antonello Saliba, à Salvo d'Antonio, à Francesco Cardillo (Lermolieff, *die Werke*, p. 427-429).

3. Bibl. : E. Galichon et de Mas-Latrie : *Gazette des Beaux-Arts*, 1866, t. I, p. 201 et suiv.; t. II, p. 286. — Braghirolli, *Carteggio di Isabelle d'Este Gonzaga intorno ad un quadro di Gian Bellino*, extr. de l'*Archivio Veneto*, 1877. — Molmenti : *L'Art*, 1889, t. I, p. 60. — Thuasne, *Gentile Bellini et Sultan Mohammed II*; Paris, 1888.

Dès le milieu du xv^e siècle, en remontant jusqu'à Jacopo Bellini (qui vivait encore en 1466), le père de Giovanni et de Gentile Bellini, on constate un double courant : Jacopo avait peint tantôt des scènes nombreuses, mouvementées, brillantes, dans lesquelles le motif principal n'avait servi que de prétexte à la mise en scène, et tantôt des figures isolées, pleines de componction, telles que la *Pietà* qui fait partie du recueil de dessins récemment acquis par le Musée du Louvre.

De ce double programme, le courant lyrique et le courant narratif, les deux fils de Jacopo prirent chacun une moitié différente. Jean, « d'une âme plus méditative et plus exaltée, se préoccupait davantage de la recherche de l'idéal » (Rio), suivi en cela par Cima da Conegliano, par le Giorgione, par le Titien, par les Palma, par le Tintoret; il aimait à concentrer dans un petit nombre de figures, appartenant au monde contemplatif, les sentiments qui débordaient dans son cœur, et ces figures, pour les rendre intéressantes, il les entoura de tout le prestige d'un coloris admirable. Gentil Bellin, au contraire, « d'une inspiration plus froide », recourut, pour fixer ses idées, à de brillantes assemblées, à de riches costumes, à tout l'appareil de la pompe orientale. Il mit son ambition à intéresser, en racontant et en décrivant, autant que son frère s'efforçait d'émouvoir; nature essentiellement mondaine et profane, il éparpilla ses forces dans la proportion même où son frère essayait de les synthétiser, et se plut à des digressions sans nombre, à une analyse qui d'ailleurs ne sortait pas des limites du pittoresque. De lui dérive le groupe brillant des Carpaccio, des Pâris Bordone, des Paul Véronèse.

Dans l'histoire de la peinture du xv^e siècle, Jean Bellin est l'exemple le plus éloquent de ce que peuvent l'effort et la persévérance. Ce maître avait dans sa tournure d'esprit quelque chose de lourd et d'obtus, une vision absolument incomplète du galbe et de la beauté. Eh bien, par une application ininterrompue, il réussit à dégager peu à peu de ses types, au début si imparfaits, un idéal de pureté et de noblesse auquel ses élèves, et parmi eux le grand Titien, n'ont rien pu ajouter. Laborieux et patient, il creusa profondément son sillon.

Giovanni Bellini — Giambellino — Jean Bellin — naquit, vers 1427, à Padoue, où son père venait de se fixer après ses pérégrinations à Venise et à Florence. Dans ses longues et laborieuses évolutions, on ne distingue pas moins de trois périodes : celle où il se trouve sous l'influence de son père et de son beau-frère Mantegna, celle où il subit l'ascendant d'Antonello de Messine, celle enfin où, affranchi de toute entrave, il forme à son tour des disciples tels que le Titien.

Parmi les productions de la première période, MM. Crowe et Cavalcaselle rangent la *Pietà* du Musée de Brera à Milan. Dans cette page remarquable (gravée t. I, p. 5), la précision du modelé n'est égalée que par l'éloquence

des expressions, une éloquence d'autant plus touchante qu'elle n'est pas obtenue aux dépens de la vérité. De même que son beau-frère Mantegna, Bellini a représenté la Vierge sous les traits d'une femme âgée, à qui il ne fait pas grâce d'une ride, d'une femme du peuple, n'ayant comme titre à notre sympathie que l'amour inexprimable qu'elle ressent pour son fils : avec quelle tendresse elle approche ses lèvres des siennes, avec quelles angoisses elle interroge ses traits pour voir si elle n'y découvrira pas un restant de vie, si tout espoir est perdu ! Saint Jean, les yeux inondés de larmes, sa bouche laissant échapper des sanglots, ne touche pas moins.



Portrait d'Homme, par Jean Bellin. (Musée des Offices.)

J'ajouterai que le coloris a déjà tout l'éclat de la gamme vénitienne, telle que l'ont connue les Titien et les Véronèse, quoique le modelé soit d'une dureté extrême (il se compose d'une série de hachures, de stries) et qu'il faille regarder à distance pour saisir la chaleur ou l'harmonie de l'ensemble.

Longue est la liste des *Madones* ou des *Saintes Conversations* peintes par Jean Bellin : le maître y est allé grandissant d'année en année ; il s'est élevé par degrés à une liberté, à une ampleur, à une suavité que n'eussent pas désavouées le Giorgione et le Titien. Néanmoins, malgré ses progrès, nous nous trouvons déroutés à tout instant par des types de Vierges qui semblent indiquer un recul (Musée de Brera, Académie de Venise, n° 101, etc.). Ce sont des physionomies tantôt dures et archaïques, dans les données byzantines, tantôt atrophiées, maussades et comme gelées ; je serais assez tenté de croire que la volonté de ses clients imposait parfois au maître l'obligation de reproduire telle ou telle image miraculeuse, plus ou moins byzantine, plus ou moins vénérée[1].

1. Jean Bellin se rencontre avec les novateurs florentins dans ses efforts pour rompre la symétrie des tableaux, pour substituer, à la rigueur de l'encadrement du moyen âge, la liberté, cette liberté illimitée, que l'Age d'Or poursuivait avec tant d'ardeur. Comme conséquence, il se vit amené à supprimer les riches ornements, les étoffes à ramages, les trônes incrustés de

Trois *Madones* de l'Académie des Beaux-Arts de Venise (nos 94, 424, 436) nous permettent de suivre ces fluctuations. La première d'entre elles, avec la date 1487, offre chez la Vierge des formes dont l'ampleur atteint parfois à la majesté, et chez l'enfant une grâce qui n'est pas exempte de prétention. Derrière le couple divin pend l'inévitable rideau (un bout d'étoffe teint en vert); à droite et à gauche s'élèvent deux arbres, d'une structure assez primitive, et derrière eux se développe un paysage assez vague et nuageux. Le second tableau, avec la Vierge, l'enfant, saint Paul et saint Georges, à mi-corps, est une œuvre sage et correcte, qui manque peut-être un peu d'accent. Par endroits, la peinture est striée comme dans la *Pietà* du Musée de Brera. Le dessin des mains prête à la critique : on remarque que les trois doigts du milieu ont la même longueur. Derrière la Vierge est suspendu le linge traditionnel (cette fois-ci teint en rouge). Dans le troisième tableau, les figures — à mi-corps — offrent une facture véritablement large (on constate cependant des traces de striures dans le corps de l'enfant) et une expression tantôt recueillie, tantôt grave, avec un beau coloris qui sauve bien des imperfections. « Combien elles sont touchantes, a dit Émile Galichon, ces Vierges si calmes et si pures de Bellin ! Combien elles sont éloquentes avec leur léger voile de mélancolie qui trahit un douloureux pressentiment, avec leurs grands yeux ouverts, qui ne craignent point de nous laisser pénétrer dans leur cœur vierge de tout amour humain ![1] »

gemmes ou garnis de guirlandes, dernier legs du byzantinisme, un instant repris et développé par l'École de Padoue. Un petit rideau tendu derrière la Vierge lui suffit d'ordinaire pour détacher ses figures. Je ferai observer que ce rideau tendu en plein air, au beau milieu d'un paysage, manque véritablement de vraisemblance. Les peintres flamands montraient plus de logique en faisant, par exemple, asseoir la Vierge sur le gazon, devant une haie de roses.

1. Je réunis ici quelques notes sur d'autres ouvrages de Jean Bellin :

Dans le triptyque de l'église des « Frari » (1488), Jean Bellin revient à l'ordonnance architecturale des Muranistes. Au centre, la Vierge trônant sous une niche, l'enfant debout sur ses genoux ; au pied du trône, deux anges musiciens d'une grâce parfaite (inspirés de Mantegna) ; dans les volets, saint Benoît, saint Nicolas et deux autres saints debout. Soutenu par le riche encadrement architectural, l'artiste vénitien a atteint à une harmonie et à une puissance dont on ne l'aurait pas cru capable. Albert Dürer se souvint des figures de saints des « Frari » lorsqu'il peignit, entre 1523 et 1526, ses fameux *Quatre Tempéraments*.

Le retable de l'église San Zaccaria à Venise (1505) frappe par ses dimensions d'abord et en second lieu par l'aisance et l'ampleur des figures (le dessin est irréprochable, même dans les mains). Le seul reproche que l'on puisse adresser aux personnages, c'est de regarder chacun d'un côté différent et de se préoccuper de leur attitude, de l'arrangement de leurs draperies plutôt que de fondre en un commun élan leur vénération pour la Vierge.

Une *Madone* du Musée de Brera (avec la date 1510), d'un modelé souple et ample (sauf dans les mains) et d'un beau ton doré, prouve que Jean Bellin, plus qu'octogénaire, ne cessait de progresser.

Plusieurs portraits intéressants, mais dont aucun ne brille au premier rang, nous montrent Jean Bellin s'essayant dans un genre dans lequel Antonello de Messine avait cueilli ses plus beaux lauriers. Ces portraits sont principalement celui du doge *L. Lorédan* (gravé p. 288) et ceux de deux *Inconnus*, au Musée des Offices et au Musée du Capitole, considérés à tort comme les portraits de l'auteur.

Parmi les créations monumentales de Jean Bellin, la plus considérable, celle qui l'occupa pendant près de trente ans, la décoration de la salle du Conseil au Palais des Doges, a malheureusement péri en 1577 dans un incendie[1]. Bornons-nous à rappeler que les peintures de cette salle, commencées vers le milieu du XIV[e] siècle par Guarentio de Padoue, Antonio Veneziano et d'autres artistes, reprises dans le premier tiers du XV[e] siècle par Gentile de Fabriano et Pisanello, étaient tellement ruinées ou parurent tellement surannées que vers 1474 le Magistrat chargea Gentil Bellin de les renouveler. Le départ de Gentil pour Constantinople, en 1479, fit confier une partie du travail à Jean Bellin, qui peignit le *Pape célébrant la messe* à *Saint-Marc*, la *Remise du Parasol*, le *Pape*, *l'Empereur et le Doge reçus aux portes de Rome*, et diverses autres compositions (décrites par Vasari), pour lesquelles il s'adjoignit une nuée de collaborateurs, dont on trouvera la liste dans l'ouvrage de Lorenzi.



Madone de Jean Bellin. (Fragment.)
(Musée de Turin.)

Albert Dürer, lors de son voyage à Venise en 1506, ne manqua pas de rendre visite à Jean Bellin, doyen vénéré de l'École vénitienne. Celui-ci l'accueillit de la manière la plus affable, le loua devant beaucoup de gentilshommes, lui rendit sa visite et le pria de lui peindre quelque chose, offrant de le rémunérer largement. Malgré son grand âge, écrivit Dürer, c'est encore le meilleur peintre de Venise.

Vers 1510, Jean Bellin, alors âgé de plus de quatre-vingts ans, commença, pour le duc de Ferrare le *Festin des Dieux*, ou plutôt la *Bacchanale*, qui a émigré en Angleterre et se trouve aujourd'hui chez le duc de Northumberland à Alnwick[2].

1. F. Wickhoff : *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1883, p. 1 et suiv.

2. Les habitants de l'Olympe sont accroupis — dans des attitudes qui n'ont rien de divin — au premier plan d'un paysage boisé, et à côté de cuves, de tonneaux, de paniers remplis de raisins ; seuls, les personnages du second plan conservent assez de force pour se tenir debout :

Une des toutes dernières productions de Jean Bellin, *Saint Jérôme entre saint Christophe et saint Augustin* (1513), dans l'église San Giovanni Crisostomo, à Venise, rivalise pour la chaleur du coloris avec les premiers chefs-d'œuvre du Titien, et l'emporte sur eux par la fermeté du modelé.

Le glorieux vétéran de l'École vénitienne mourut le 29 novembre 1516, âgé de près de quatre-vingt-dix ans. Il laissait une pléiade d'élèves, dont quelques-uns l'éclipsèrent. Nous ferons connaissance avec eux dans notre prochain volume.

Il est temps de jeter un coup d'œil sur l'École rivale, celle de Gentil Bellin. Les ouvrages de ce maître (né vers 1426) sont en petit nombre, sinon de petites dimensions; ils appartiennent presque tous à une période déjà avancée de sa carrière.

En 1466, Gentile s'engageait envers la « Scuola di San Marco » à peindre sur toile deux tableaux, dont l'un devait représenter *Pharaon englouti dans la mer Rouge*, et l'autre les *Hébreux s'enfuyant au désert*. Ces ouvrages périrent en 1485, dans un incendie[1].

L'artiste avait commencé depuis cinq ans (1474) la restauration des peintures de la salle du Grand Conseil, lorsqu'il reçut en 1479 la mission la plus flatteuse qui aït jamais été confiée à un peintre chrétien par un monarque oriental. Mahomet, le farouche conquérant de Constantinople, ayant prié le Sénat de Venise de lui envoyer le peintre le plus habile, celui-ci jeta sans hésiter son dévolu sur Gentile.

Voilà donc notre artiste fixé à la cour du chef des croyants. Sa première mission fut de faire le portrait de son nouveau maître, quoique ce genre de représentation fût formellement interdit par le Coran. Son essai, conservé de nos jours dans la collection Layard à Londres, obtint les suffrages de Mahomet, qui ne put cependant pas se défendre de l'idée que le peintre, pour le rendre si ressemblant, avait employé quelque sortilège. Pendant une année entière, Gentile habita Constantinople, comblé de présents par le Sultan; celui-ci, au moment de son départ, lui donna le titre de bey et un collier d'or du poids de 250 ducats (environ 12 500 francs)[2].

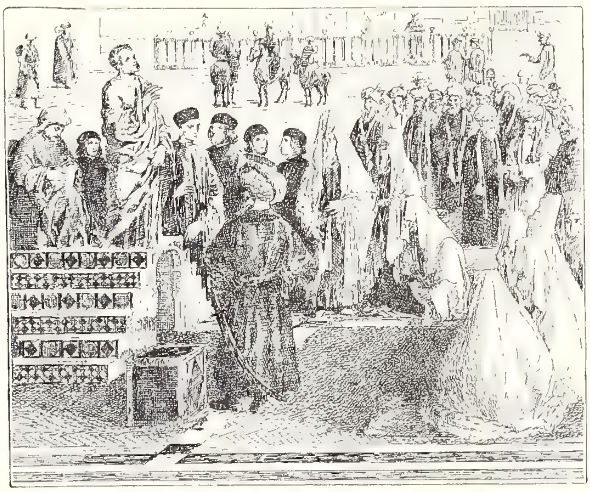
satyres portant une cruche, nymphes, Silène, sous les traits d'un bon moine monté sur son âne. Rien de plus terre à terre que cette composition. Au moment même où Raphaël peignit son *Parnasse*, et vingt ans après les conquêtes de Mantegna, on est choqué de trouver chez le propre beau-frère du peintre mantouan une vision aussi prosaïque de l'antiquité. Il ne s'y élève guère au-dessus de Lorenzo Costa et du Pérugin dans leurs tableaux si médiocres du Musée du Louvre.

1. Molmenti : *L'Art*, 1889, t. I, p. 60.

2. On a longtemps attribué à Gentile les dessins de la colonne Théodosienne de Constantinople, publiés en 1702 par le P. Menestrier. Mais j'ai démontré que ces dessins, dont les originaux se trouvent au Musée du Louvre, et une copie du XVIII[e] siècle à l'École des Beaux-Arts, n'ont rien de commun avec l'artiste vénitien (*Revue des Études grecques*, 1888, p. 318-325). Deux études des *Costumes turcs* ont été reproduites dans notre premier volume.

Après son retour de Constantinople, Gentil peignit, dans la salle du Grand Conseil, les sujets suivants : la *Remise du cierge*, le *Pape et le Doge envoyant une ambassade à l'Empereur*, l'*Empereur recevant l'ambassade*, le *Pape remettant l'épée au Doge*, une *Bataille navale*, le *Pape remettant l'anneau au Doge*. Ces compositions, détruites dans le fatal incendie de 1577, sont décrites en détail et avec de grands éloges par Vasari[1].

En dehors de quelques portraits, sur lesquels il n'y a pas lieu d'insister[2], je citerai une suite de scènes tirées de la *Légende de la Croix* et peintes pour la confrérie de la « Scuola di San Giovanni Evangelista », à Venise. Un *Miracle opéré par la vraie Croix* (peint avant 1494), la *Procession de la vraie Croix sur la place de Saint-Marc* (1496)[3], l'*Invention de la vraie Croix dans un des canaux de Venise* (1500). Tous trois se trouvent aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Venise.



La Prédication de saint Marc à Alexandrie. (Fragment.)
Par Gentile Bellini. (Musée de Brera.)

La *Prédication de saint Marc à Alexandrie*, tableau inachevé au moment de la mort de l'artiste (1507) et terminé par son frère (au Musée de Brera), est conçue dans les mêmes données, on n'ose dire dans les mêmes principes, avec des éléments exotiques en plus.

Le mépris de la couleur historique, telle est la base de l'art de Gentile Bellini. Renonçant à reconstituer une scène du passé ou à évoquer un monde idéal, il peint ce qu'il voit autour de lui, des Vénitiens ou des Orientaux dans

1. Un dessin de Rembrandt, conservé dans la collection Albertine, à Vienne, et publié par M. Wickhoff, reproduit selon toute vraisemblance une esquisse de Gentile Bellini pour ses peintures du Palais des Doges. On y voit le pape Alexandre III dirigeant la procession.

2. Le Louvre possède de Gentil Bellin deux portraits réunis sur la même toile, portraits dans lesquels on a jusqu'à ces derniers temps cru reconnaître celui de l'artiste et celui de son frère. Mais une comparaison avec les portraits authentiques des deux artistes prouve que nous avons affaire à deux inconnus.

3. Dans cette *Procession*, le rendu de certains objets touche au trompe-l'œil; la grande châsse d'or et les candélabres qui occupent le centre du tableau semblent exécutés, non par un peintre, mais par un orfèvre; ils ont tout le relief et l'éclat d'objets en métal. Il est difficile de faire sentir à l'aide de mots combien ces formes nettes et arrêtées contribuent à donner de tenue à une peinture; elles corrigent ce qu'il pourrait y avoir de trop flottant dans cette infinité d'étoffes.

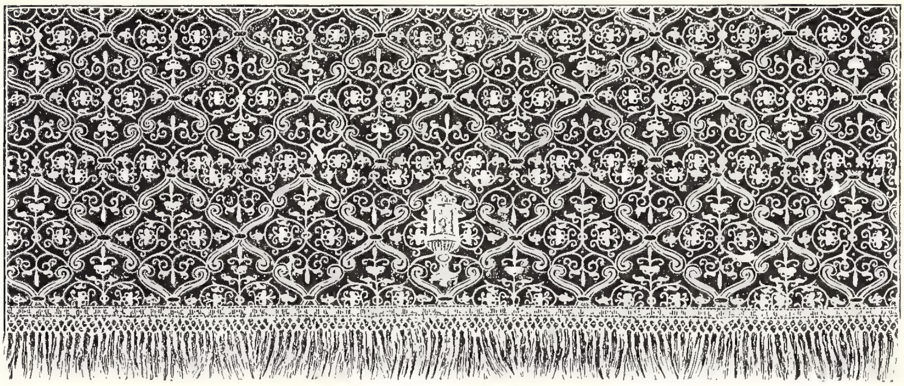
leur costume respectif, vaquant à leurs affaires, se promenant, ou écoutant un prédicateur à la mode. Nul effort d'abstraction; c'est de la peinture documentaire, non du grand art, et c'est pour cela, à cause de ces informations positives, que ces compositions nous intéressent si vivement. On dirait un coin de la vie vénitienne fixé par l'appareil photographique. Le Vénitien se reconnaît en outre à la liberté avec laquelle il dispose ses groupes, à la vivacité, à l'harmonie du coloris.

Gentile Bellini mourut le 23 février 1507. Il légua à son frère un recueil de dessins de leur père à la condition qu'il achèverait les peintures commencées par lui dans la « Scuola di San Marco » (la *Prédication de saint Marc à Alexandrie*), et à ses fils le recueil des croquis pris par lui-même à Rome.

Par la date de ses travaux, Barbarelli de Castelfranco, surnommé « il Giorgione » (1478-1511), rentrerait encore dans le cadre du présent volume. Mais son style diffère tellement de celui des Bellini et de leur École, que nous avons jugé préférable de l'étudier dans notre troisième volume, en compagnie du Titien, des Palma, du Véronèse, du Tintoret. C'est dans ce volume également que nous nous occuperons des autres disciples de Bellin, Cima da Conegliano, Carpaccio, Vincenzo Catena et tant d'autres artistes éminents qui maintinrent si haut le drapeau de la peinture italienne à un moment où la plupart des autres Écoles avaient depuis longtemps déjà abdiqué ou dégénéré.



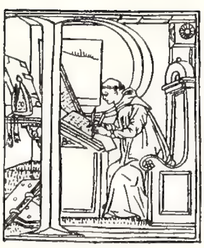
Bas-relief de l'église
« Santa Maria dei Miracoli » à Venise.



Fragment d'un Dais florentin en velours du XV^e^ siècle. (Ancienne collection de San Donato.)

# CHAPITRE VII

## LÉONARD DE VINCI ET LA PRIMITIVE ÉCOLE MILANAISE.



Pour les origines de l'École de peinture milanaise, il s'en faut, et de beaucoup, que la critique ait débrouillé le chaos; elle n'a même pas réussi à faire le départ entre les ouvrages afférents à chacun des cinq ou six maîtres intéressants en qui cette École s'incarne. Tantôt elle attribue à un seul les trois quarts des ouvrages subsistants; tantôt elle va jusqu'à lui dénier la paternité de pages absolument authentiques. Aujourd'hui ce privilégié s'appelle Foppa; demain ce sera Zenale ou Borgognone, à moins que ce ne soit Bernardino dei Conti, Ambrogio de Predis ou quelque autre. Devant de telles incertitudes, la prudence nous commande de nous borner à rappeler brièvement les traits principaux de la biographie de chacun de ces maîtres et à marquer les caractères généraux propres à toute l'École.

Beaucoup de conviction et passablement de lourdeur, une tendance à voir les objets par grandes masses plutôt qu'à les détailler, le goût des expressions et des attitudes calmes, voilà les traits dominants de la primitive École milanaise. Moins agitée que l'École florentine, elle a plus de naturel; moins fervente et moins recueillie que l'École ombrienne, elle a quelque chose de plus

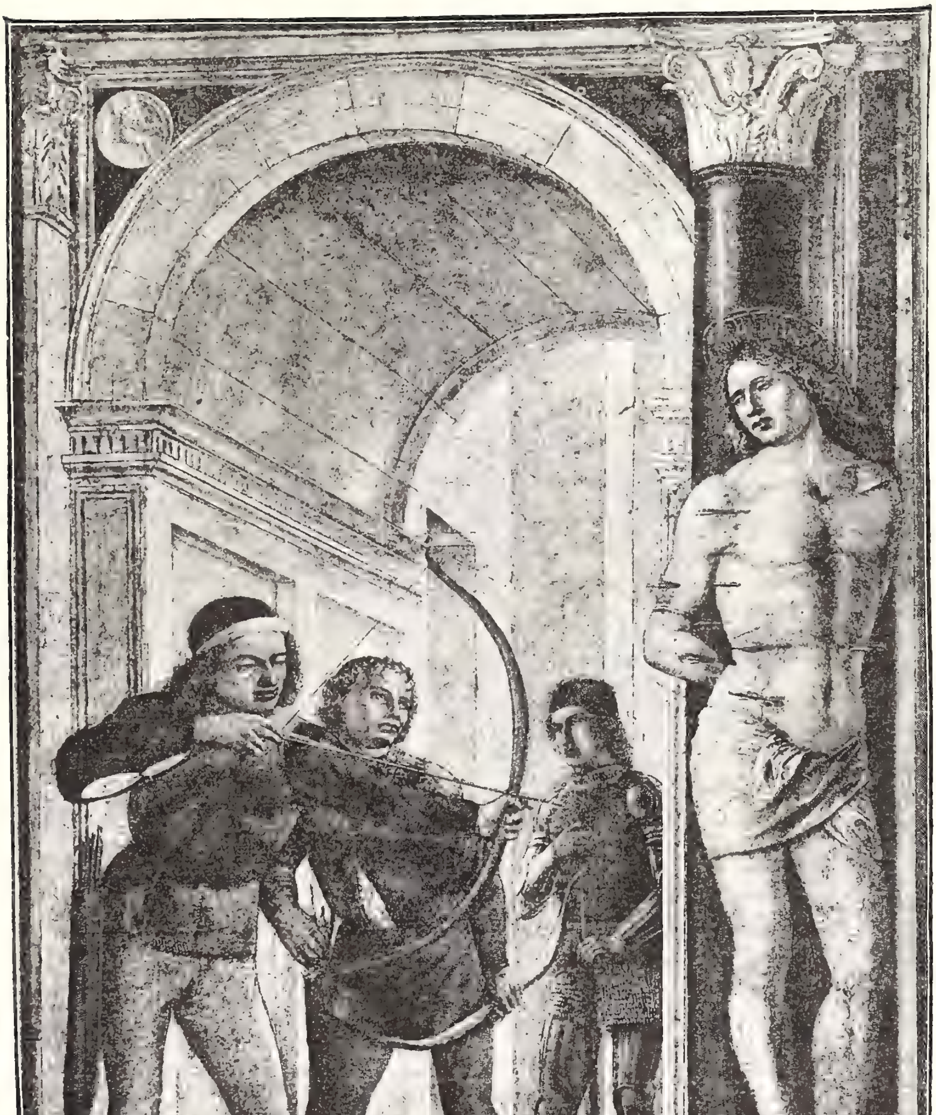
reposé; à la chaleur et à la transparence des Vénitiens elle oppose un coloris grisâtre et mat qui ne manque pas de charme. Elle n'ignore d'ailleurs ni les progrès accomplis dans la perspective par l'immortel fondateur de l'École de Padoue, Andrea Mantegna, pas plus qu'elle n'est étrangère à certaines notions d'archéologie classique. Mais, je le répète, l'indolence, qui est parfois une force, je veux dire une force négative, l'empêche d'accentuer outre mesure, comme le firent les sculpteurs milanais, ce qu'il pouvait y avoir d'excessif dans les préceptes des Padouans. Elle ne sort d'ailleurs pas du cercle des compositions religieuses, sauf dans les fresques commandées par les Sforza pour leurs palais, avec des scènes de l'histoire contemporaine, des chasses, etc. : ce ne sont que Saintes Conversations, Vierges en gloire, Crucifixions, légendes tirées de la vie des saints. L'allégorie, la mythologie, l'histoire ancienne, la peinture littéraire en un mot, autant de mystères pour elle.

Vincenzo Foppa (qu'il faut bien se garder de confondre avec Vincenzo Civerchio de Crema, mort seulement après 1540), telle est la personnalité qui se détache la première et avec le plus de relief sur ce fond un peu terne. Dès 1455, ainsi près de trente ans avant l'arrivée de Léonard de Vinci, Foppa travaillait pour son propre compte. Il décora, dans la ville de Milan, le palais appartenant aux Médicis[1] et pour une autre famille florentine, les Portinari, la chapelle élevée à Sant' Eustorgio. Malheureusement, les premières de ces fresques ont disparu depuis longtemps. Quant aux autres, elles ont subi une restauration qui semble en avoir singulièrement altéré le caractère. (Gravures, t. I, p. 181, 313, t. II, p. 579.)

L'ouvrage le plus important de Foppa, celui sur l'authenticité duquel les critiques tombent unanimement d'accord, c'est une fresque du Musée de Brera, un *Saint Sébastien*, de grandeur nature, d'un joli coloris blond, d'un modelé assez large et souple. Seuls les types des trois bourreaux trahissent comme de vagues réminiscences de Mantegna. C'est à l'influence de celui-ci également qu'il faut rattacher le choix d'un motif d'ornementation bien caractéristique, un camée représentant une femme assise, d'après quelque médaille antique. Entre cette page, claire et chaude, et les autres tableaux, tous grisâtres, que l'on attribue depuis quelque temps à Foppa dans la même collection (n$^{os}$ 76, 77, 78, 79, 80, 81) il y a un abîme. Mais à supposer que toutes ces compositions et bien d'autres encore provinssent de la même main, aucune d'entre elles, aucune, n'annoncerait ni ne rappellerait, soit de près, soit de loin, la manière à laquelle Léonard a attaché son nom.

Bernardo Zenale né en 1436, mort en 1526, ainsi à l'âge de quatre-vingt-

1. On trouvera dans *la Renaissance au temps de Charles VIII* (p. 261) la gravure d'un fragment de cette décoration, le portrait du jeune *Galéas Marie Sforza*, autrefois peint sur la porte du palais. (Collection de sir Richard Wallace.)



Le Martyre de saint Sébastien, par V. Foppa. (Musée de Brera.)

dix ans), à la fois peintre, architecte et ingénieur, s'inspira, comme Foppa, des préceptes de Mantegna, et par une logique fatale se montra réfractaire, dans la mesure correspondante, à l'influence du Vinci, avec lequel cependant il entretenait des relations d'amitié. Son principal ouvrage est le retable du maître-autel de la cathédrale de Treviglio, sa ville natale, peint en 1485, en collaboration avec son compatriote Buttinone. On y remarque la Vierge, des saints et des saintes, et notamment saint Martin, le patron de la cathédrale. Celles de ces figures qui appartiennent à Zenale sont énergiques, pleines de vie, avec des draperies savamment arrangées, quoique encore un peu anguleuses.



Étude pour l'Enfant Jésus. Par A. de Predis. Académie des Beaux-Arts de Venise.)

Jusqu'à ces derniers temps, on a fait honneur à Zenale du superbe tableau du Musée de Brera, la Vierge, les quatre Pères de l'Église et la famille de Ludovic le More (gravé p. 305); mais cette page magistrale semble provenir de la main d'un élève de Léonard de Vinci. Elle caractérise à la perfection le passage d'une École à l'autre, ou plutôt la fusion des éléments milanais primitifs avec les éléments florentins : si la Vierge offre déjà le sourire léonardesque, si l'Enfant rappelle les types chers à Lorenzo di Credi, l'ancien condisciple de Léonard, le coloris, avec ses tons si francs et si tranchés — bleu d'outremer, jaune et noir, rouge — le mélange de figures encore quelque peu impersonnelles et de portraits très vivants, la richesse des ornements, tiares, crosses, etc., et surtout le grand sérieux de la composition, sa fermeté et sa solennité, nous reportent aux pratiques d'un art moins avancé que celui de Léonard, mais aussi moins souple et moins ondoyant[1].

Buttinone, le collaborateur de Zenale, mérite à peine de figurer sur cette liste des précurseurs possibles de Léonard de Vinci. La *Madone* qui porte, au Musée de Brera, son nom et la date 148(4) est une œuvre terne et timide; le coloris, tirant sur le brun, affecte dans les carnations la couleur du bronze; les expressions ont une grande dureté, sauf chez la Vierge et l'ange debout derrière elle; l'ornementation enfin, quoique déjà inspirée de la Renaissance, témoigne d'une grande indécision.

La placidité et le recueillement propres à la primitive École milanaise, ainsi que son goût pour une coloration douce et harmonieuse, même un peu voilée, pour une tonalité grise et mate, s'allient à une grande distinction chez le

1. Bibl. : W. de Seidlitz, dans les *Gesammelte Studien zur Kunsgeschichte. Eine Festgabe für Anton Springer;* Leipzig, 1885, p. 64-84.

peintre architecte Ambrogio Stefani de Fossano, surnommé « il Borgognone », né à Milan (et non à Fossano) entre les années 1450 et 1460, mort en 1523. Selon toute vraisemblance, cet artiste se forma sous la discipline de Vincenzo Foppa, peut-être aussi de Zenale. Son chef-d'œuvre, *Saint Ambroise et Saint Syrus entre des saints*, à la Chartreuse de Pavie, contient, à côté de vieillards extraordinairement graves, quelques types d'adolescents d'une suprême élégance (gravure p. 167). Les compositions nombreuses en figures ou mouvementées conviennent moins au tempérament de Borgognone : quoique vivant à côté de Léonard, il n'essaya jamais de se pénétrer des admirables principes de groupement et de rythme qui éclatent dans la *Sainte Cène*, par exemple[1].



Portraits de Donateurs, par Borgognone.
(National Gallery).

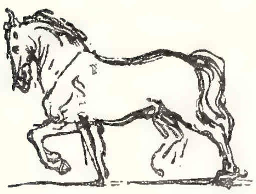
1. Je réunis ici quelques notes sur différents autres peintres milanais.

On manque de détails sur la vie de Giovanni Donato de Montorfano : nous savons seulement qu'il travaillait en 1478 à Savone, et qu'il peignit en 1495, dans le couvent de Sainte-Marie des Grâces à Milan, en face de la *Cène* de Léonard, une *Crucifixion* d'une facture particulièrement sèche et dure, encore à moitié mantegnesque. Ce Giovanni Donato de Montorfano est-il identique au Giovanni de Montorfano qui a peint et signé le *Saint Martin* de la collection de M. Cernuschi (ancienne collection Cavalleri) ? Je l'ignore. (Caffi, *Di alcuni Maestri di arte nel secolo XV in Milano poco noti o male indicati*).

Ambrogio Preda (« Ambrosius de Predis »), de Milan, est connu par un dessin conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Venise (autrefois attribué à Léonard de Vinci), par un portrait, fort sec, de l'*Empereur Maximilien*, avec la date 1502, dans la collection d'Ambras à Vienne, et un portrait de *Blanche Marie Sforza* (collection particulière à Berlin). Quant aux autres tableaux dont on lui fait honneur, il s'en faut que la critique ait dit son dernier mot. (Lermolieff, *die Werke*, p. 456-457. — Bode : *Annuaire des Musées de Berlin*, 1889.)

Pour Bernardino dei Conti, comme pour Ambrogio Preda, il m'est impossible de m'associer à l'entraînement de certaine École qui lui attribue aujourd'hui une masse de productions et entre autres diverses œuvres de Léonard de Vinci. Je me bornerai à rappeler qu'en 1499 cet artiste

Il résulte jusqu'à l'évidence, des dates et des exemples qui viennent d'être rapportés, que le duché de Milan abritait, au moment de l'arrivée de Léonard de Vinci, une École indigène ayant ses principes et ses traditions à elle, et que cette École, composée principalement d'artistes plus âgés que Léonard, sut maintenir son autonomie jusque vers la fin du siècle. Mais la réciproque n'est pas moins vraie. Si les Foppa, les Zenale, les Borgognone ne voulurent rien devoir à leur émule florentin, celui-ci à son tour se montra réfractaire à leurs leçons. Et qu'il fut bien inspiré en cela! Qu'eussent pu apprendre au peintre moderne par excellence les représentants d'une École attardée et d'un style épuisé!





Études de Léonard de Vinci pour la statue de F. Sforza. (Bibliothèque de Windsor).

L'apparition de Léonard ne tarda pas à imprimer un autre cours aux aspirations des artistes et du public milanais.

Sur la masse infinie des recherches et des travaux de détail entrepris à Milan par ce souverain artiste se détachent deux créations d'un caractère monumental, qui toutes deux l'occupèrent de longues années durant, la *Statue équestre de F. Sforza* et la *Sainte Cène*.

Le premier de ces ouvrages, commencé selon toute vraisemblance en 1483, l'année même où Léonard s'établissait à Milan[1], passa par les phases les plus diverses. L'artiste hésita longtemps sur l'allure même à donner au cheval : le représenterait-il au pas ou au galop? Ses esquisses (p. 455) nous initient à ses incertitudes, mais sans trancher le problème. Il est certain en effet qu'une fois le travail du modelage commencé, Léonard se servit pour ses expériences, non plus du crayon ou de la plume, mais de l'ébauchoir. En un mot, c'est dans des maquettes, non dans des dessins, qu'il faut chercher sa pensée définitive. Une de ces maquettes nous a été conservée, si je ne m'abuse, dans le merveilleux groupe doré faisant partie de la riche collection de Mme Édouard André (reproduite ci-contre). C'est un coursier de race, fier et généreux, en qui tout est muscles et force, aux jarrets et aux sabots fins, à la puissante encolure, aux narines frémissantes, souple, vivant et vibrant, en un mot véritablement léonardesque.

Le colosse devait mesurer douze brassées (d'après Amoretti, 7 m. 639)

peignit le portrait d'un *Prélat*, au Musée de Berlin, d'une facture très serrée, son seul ouvrage authentique.

1. Bibl. : L. Courajod, *Léonard de Vinci* et *la Statue équestre de Francesco Sforza*. Paris, 1879. — E. Bonnaffé, *Sabba da Castiglione*, p. 15. — *La Revue universelle illustrée*, juillet 1888. — *La Revue des Deux Mondes*, novembre et décembre 1890, où j'ai retracé l'histoire des relations de Léonard avec Ludovic le More, ainsi que l'histoire de la *Cène*.



Statue de cheval en bronze doré
Inspirée de la statue équestre de Léonard de Vinci
(Collection de M^me Édouard André)

de haut, et peser, fondu en bronze, 100 000 livres. Il était assez avancé en 1493 pour que, à l'occasion du mariage de Blanche-Marie Sforza avec l'empereur Maximilien, on en pût exposer le modèle sous un arc de triomphe. Mais il y avait loin encore de cette masse gigantesque en terre à la statue de bronze. Faut-il imputer les retards apportés à l'opération de la fonte aux tâtonnements de l'artiste, ou aux embarras financiers de son protecteur? On l'ignore. Nous savons seulement qu'en 1501 le modèle en terre existait encore et que le duc de Ferrare fit des démarches infructueuses pour l'obtenir. Vers ce moment, la soldatesque étrangère, qui se succédait si fréquemment dans la malheureuse Milan, prit le colosse pour cible de ses traits et ne tarda pas à le mettre en morceaux.



Étude de tête, par Léonard de Vinci. (Musée des Offices.)

En même temps qu'il préparait sa statue équestre, Léonard caressait et mûrissait longuement le chef-d'œuvre qui a le plus fait pour sa gloire, la *Sainte Cène*, peinte à l'huile dans le réfectoire — « il Cenacolo » — du couvent de Sainte-Marie des Grâces. On ignore quand il y mit la première main; nous savons seulement qu'il y travaillait encore en 1497. Par contre, il est possible aujourd'hui, à l'aide des croquis et des notes du maître, de suivre les différentes phases par lesquelles la composition a passé avant d'aboutir à sa forme définitive.

Léonard s'occupa tout d'abord de rechercher les types les plus caractéristiques pour ses acteurs, de manière à faire de chacun d'eux l'incarnation d'un tempérament. Il fouillait à cet effet la ville et la campagne. D'ordinaire, il emportait un croquis destiné à fixer le souvenir des physionomies les plus curieuses ou les plus expressives. Parfois aussi il se contentait de consigner

sur son carnet l'adresse des modèles, pour revenir les étudier à loisir. Mais, ces prototypes une fois découverts, au lieu de les copier servilement, à la façon de ses prédécesseurs, il les arrangeait, les idéalisait par un travail infini. On a pu voir (p. 155) à quel point il modifia les données premières de la physionomie de Judas. On sait d'autre part, en ce qui concerne le type du Christ, qu'il le laissa inachevé, désespérant de lui donner la perfection rêvée.

Un second ordre de recherches fut consacré aux attitudes. Léonard s'efforça d'inventer des gestes, une mimique, d'une vraisemblance parfaite, en même temps qu'il s'attachait à donner aux attitudes le plus de naturel, le plus d'aisance possible; il nourrissait en un mot l'ambition, non de créer une peinture admirable, mais d'évoquer un drame vu et vécu. L'artiste ici se doubla constamment d'un psychologue. Pour se rendre un compte exact du jeu des mouvements, il dessina d'abord les personnages nus, pratique que l'on retrouve dans les études préparatoires pour le carton de son *Adoration des Mages*, au Musée des Offices.

La troisième phase comprit l'ordonnance. Les types et les gestes une fois fixés, il s'agissait de grouper les personnages et de relier à leur tour ces groupes les uns aux autres par des transitions aussi naturelles qu'harmonieuses. Ici encore, Léonard fit preuve d'une science et d'un goût inimitables. Il parvint, au prix d'efforts inouïs, à tempérer ce qu'il y avait de trop brusque ou de trop violent dans ses premières esquisses, puis, après avoir soumis ses acteurs à la discipline la plus sévère, il leur rendit subitement la liberté pour traduire chacun les impressions — surprise, indignation, douleur — éveillées en eux par cette déclaration foudroyante : « Je vous le dis en vérité, l'un de vous me trahira. »

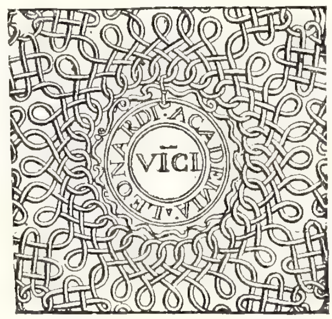
Des différents portraits exécutés à Milan par Léonard, à peine si deux ou trois ont échappé à la destruction. Le plus beau d'entre eux, celui de la Bibliothèque Ambrosienne, est connu sous le nom de *Blanche-Marie Sforza*, mais représente incontestablement, d'après la démonstration faite par M. Bode, une princesse dont le nom est encore à déterminer. Le profil, d'une grâce et d'un charme indicibles, a la naïveté et la morbidesse des physionomies de Botticelli, mais avec quelle distinction en plus! Léonard, tout en saisissant sur le vif la ressemblance physique et le caractère moral, a créé un poème d'une fraîcheur exquise, aussi profond que limpide.

Les portraits de deux des maîtresses de Ludovic, *Cecilia Gallerani* et *Lucrezia Crivelli*, ont péri[1]. La prétendue *Belle Ferronnière*, au Musée du Louvre, semble également dater de la période milanaise. Elle offre une fermeté de touche qui fait penser aux traditions des meilleurs d'entre les Primitifs florentins; le coloris

1. Uzielli, *Leonardo da Vinci e tre Gentildonne milanesi del Secolo XV*. Pignerol, 1890.

est nourri autant que l'expression est sérieuse. On hésite à inscrire le nom d'une courtisane ou d'une maîtresse de prince sur cette physionomie si franche et si calme, avec ces yeux qui vous regardent en face, reflétant toute l'assurance d'une conscience pure.

La sculpture et la peinture, quelque prodigieuse que fût la somme de travail représentée par la *Statue équestre de Sforza* et la *Sainte Cène*, n'avaient absorbé qu'une faible partie de l'activité de Léonard. Il nous faut en chercher d'autres manifestations, d'abord dans ses innombrables dessins, ensuite dans son enseignement à l'Académie qu'il avait fondée à Milan et dont une gravure (reproduite ci-dessous) forme aujourd'hui l'unique témoignage; enfin dans ses travaux de canalisation, ses recherches sur les sciences naturelles et mathématiques, pour ne point parler de ses travaux comme architecte et comme décorateur. Assurément, il n'a pas réalisé la longue série d'inventions que lui ont attribuée après coup des biographes trop enthousiastes, mais il a posé une infinité de problèmes, et, en matière de science, n'est-ce point là le premier pas vers la solution!



Marque de l'Académie de Léonard de Vinci.
(D'après une gravure du temps.)

La chute de Ludovic le More (1499) obligea Léonard de Vinci aussi bien que Bramante, Caradosso et bien d'autres artistes distingués, à quitter le duché de Milan : ce fut pour lui comme un second exil.

A la fin de l'année 1499 et au commencement de l'année 1500, on trouve Léonard à Venise : plusieurs croquis semblent se rattacher à ce séjour, qui ne fut d'ailleurs marqué par aucune commande importante. Aussi le maître ne tarda-t-il pas à chercher fortune ailleurs. Malheureusement, sa ville natale, où il se fixa pour quelque temps, traversait alors une crise politique et financière peu favorable aux arts. Découragé, Léonard reprit le chemin de l'exil et, en désespoir de cause, alla offrir ses services à César Borgia : celui-ci, qui s'était probablement trouvé en relations avec lui en 1499, lors de son passage par Milan, n'eut garde de se priver du concours sinon de l'artiste, du moins de l'ingénieur militaire, et lui fit immédiatement délivrer une patente.

Après la chute de César Borgia, en 1503, Léonard revint à Florence, où il se consacra plus spécialement à la peinture, une série d'années durant, tout en se retrempant aux sources vives du patriotisme et de la liberté. Trois pages capitales datent de ces années heureuses : la *Sainte Anne*, le carton de la *Bataille d'Anghiari* et la *Joconde*.

La *Sainte Anne* du Musée du Louvre est identique à l'ébauche que Léonard commença en 1501 pour les Servites (église de l'« Annunziata »), qu'il

emporta en France et à laquelle, selon toute vraisemblance, il ne cessa de travailler jusqu'à ses derniers jours (un carton antérieur, avec de nombreuses variantes, appartient à l'Académie royale des Beaux-Arts de Londres). Divers dessins conservés au Musée du Louvre, au Musée des Offices, dans la collection Albertine à Vienne, et ailleurs, rendent témoignage du scrupule avec lequel l'artiste prépara cette composition, conçue dans une donnée plutôt intime que solennelle[1].

Vers la fin de l'année 1503, Léonard fut chargé par son ami le gonfalonier perpétuel Pietro Soderini de peindre pour la Salle du Conseil, au Palais Vieux, la *Bataille d'Anghiari*. Il s'engagea à livrer le carton à la fin du mois de février 1505[2]. Ce qui prouve bien qu'il ne s'agissait pas d'un concours limité, dans le sens que nous attachons aujourd'hui à ce terme, c'est que Michel-Ange ne reçut la commande de son carton, l'épisode de la *Guerre de Pise*, qu'environ une année plus tard.

Léonard se mit à l'œuvre avec ardeur et livra son carton pour le terme convenu, mais il se heurta, dans l'exécution de la peinture murale, à des difficultés à jamais regrettables. Au lieu de recourir à la fresque, qui avait fait ses preuves, ou, au pis aller, à la peinture à l'huile sur mur, qu'il avait employée pour la *Cène*, il voulut essayer une sorte de peinture à l'encaustique : les expériences furent malheureuses et l'artiste découragé laissa là le travail commencé.

Dans l'épisode dont l'ordonnance générale et le détail nous ont été conservés, grâce surtout à un dessin de Rubens, gravé par Edelinck, Léonard laissa de côté les belles théories qu'il avait élaborées à l'usage des peintres de batailles (paragr. 148 du *Traité de la Peinture*); il fit également abstraction des notes qu'il avait recueillies sur les différentes péripéties de la bataille d'Anghiari : ce qu'il prit à tâche de rendre, avec toute la fougue et tout l'acharnement possibles, ce fut la lutte de quatre cavaliers se disputant un drapeau. Hommes et chevaux sont arrivés au paroxysme de la rage; les coups furieux des uns, les efforts impuissants des autres pour se dégager, ces membres enchevêtrés, ces chevaux qui se mordent le poitrail, forment le tableau à la fois et le plus compliqué et le plus saisissant; la vraisemblance de l'action n'est égalée que par les tours de force de la technique, par des contorsions qui supposent la connaissance la plus approfondie de la machine humaine.

La science le disputait à l'inspiration dans ce morceau véritablement épique : nous savons par de nombreux emprunts quelle explosion d'enthousiasme il provoqua chez les artistes, entre autres chez Raphaël, qui ne cessa de s'en inspirer sa vie durant. Peut-être sa haute distinction atténua-t-elle son effet sur la foule, qui se sentit davantage attirée par la création rivale de Michel-Ange, l'*Épisode de la Guerre de Pise*, cette conception aussi imprévue et originale que

1. Bibl. : *L'Art*, 1888, t. II, p. 3 et suiv.

2. J'ai retracé l'histoire de cette composition fameuse dans *l'Art*, 1889, t. I, p. 124 et suiv.

Étude pour la Sainte Anne du carton de la Royal Academy de Londres,
par Léonard de Vinci. (Musée des Offices.)

véritablement dramatique. N'importe, Léonard avait créé dans le carton du Palais Vieux le type des batailles équestres, de même qu'il avait créé dans la peinture de Sainte-Marie des Grâces le type des Saintes Cènes. Et quand j'emploie l'expression de type, je n'entends pas seulement parler du développement logique et normal de la donnée esquissée par les Primitifs : il s'agit en réalité d'une œuvre géniale, surhumaine, telle qu'aucune espèce de prémisses ne pouvait la faire espérer.

Il y a loin de la *Bataille d'Anghiari*, cette lutte ardente entre toutes, à la physionomie calme, souriante, impassible, de Lisa Gioconda[1], celui de tous les portraits, passés ou présents, qui a le plus fait rêver artistes et poètes. Séduction facile à expliquer : Léonard a mis tant de choses dans cette page divine que chaque spectateur croit y trouver l'écho de sa propre pensée. « Il entreprit, raconte Vasari, de faire pour Francesco del Giocondo le portrait de Mona Lisa, sa femme, et après quatre ans d'un travail assidu il le laissa imparfait. Qui veut savoir jusqu'à quel point l'art peut imiter la nature, peut s'en rendre compte facilement en examinant cette tête, car il a représenté les moindres détails avec une extrême finesse. Les yeux ont ce brillant, cette humidité que l'on observe pendant la vie ; ils sont cernés de teintes rougeâtres et plombées d'une vérité parfaite ; les cils qui les bordent sont exécutés avec une extrême délicatesse. Les sourcils, leur insertion dans la chair, leur épaisseur plus ou moins prononcée, leur courbure suivant les pores de la peau, ne pouvaient pas être rendus d'une manière plus naturelle. Le nez et ses belles ouvertures, d'un rose tendre, respirent. La bouche, sa fente, ses extrémités, qui se lient par le vermillon des lèvres à l'incarnat du visage, ce n'est plus de la couleur, mais c'est vraiment de la chair. Au creux de la gorge, un observateur attentif surprendrait le battement de l'artère, enfin il faut avouer que cette figure est d'une exécution à faire trembler et reculer l'artiste le plus habile du monde qui voudrait l'imiter. Mona Lisa était très belle, et pendant qu'il la peignait, Léonard eut soin de l'entourer de musiciens, de chanteurs, de bouffons, qui l'entretenaient dans



Croquis de Raphaël, d'après la Bataille d'Anghiari.
(Université d'Oxford.)

1. Mona (Madonna) Lisa Gherardini était originaire de Naples ; elle épousa en 1495 le Florentin Zanobi del Giocondo, qui en était à son troisième mariage, quoiqu'il ne comptât que trente-cinq ans. Nous manquons de tous détails sur son caractère et sa biographie.

une douce gaîté, afin d'éviter cet aspect mélancolique que l'on observe dans la plupart des portraits. Aussi remarque-t-on dans celui de Léonard un sourire si agréable, que cette peinture est plutôt une œuvre divine qu'humaine, et qu'on la tenait pour une chose merveilleuse et vivante à l'égal de la nature elle-même. »

Le visage, d'un galbe inimitable, les yeux bruns, aux paupières un peu alourdies et cerclées par un trait foncé, comme dans la *Belle Ferronnière*, les lèvres arrondies, avec deux petites fossettes aux coins (réminiscence des types chers à Verrocchio), les cheveux bouclés et soyeux, tout est caressé avec un ardent amour, tout est rendu avec une souveraine perfection. On se demande seulement s'il y a plus de volupté ou plus d'ironie dans ce sourire indéfinissable. Le costume, comme toujours, se distingue par une extrême simplicité et une extrême souplesse : une robe d'un rose jaunâtre, des manches collantes, d'un modelé admirable, un manteau bleuâtre, toutes couleurs qui s'harmonisent à merveille avec le fond. Le paysage offre une variété et une profondeur incommensurables. On y découvre un pont à quatre arches, une route, un lac, des rochers dentelés. Peut-être les Primitifs auraient-ils donné aux terrains un peu plus de fermeté : chez Léonard on sent que le pinceau joue parfois un peu.

Lors de sa première entrée à Milan, Louis XII avait hautement exprimé son admiration pour la *Cène*, peut-être aussi pour la statue de *Sforza* (du moins son représentant refusa-t-il de céder le modèle de cette dernière au duc de Ferrare). Nous sommes donc autorisés à croire que, sans attacher formellement Léonard à son service, il ne cessa de le protéger plus ou moins indirectement. L'artiste de son côté, avec une persévérance dont on ne l'eût pas cru capable, cultivait soigneusement ses relations avec le nouveau maître du Milanais, et surtout avec Charles d'Amboise, maréchal de Chaumont, gouverneur du duché. Dès 1506 il retournait dans la ville qui avait été pour lui comme une seconde patrie. Un petit tableau de sa main envoyé en France transporta d'enthousiasme Louis XII, qui lui fit demander d'autres peintures, notamment des *Madones*. A peu de mois de là, en 1507, Louis XII, traversant de nouveau les Alpes pour soumettre Gênes révoltée, entra en relations directes avec le peintre de la *Cène*, qui prit peut-être part à l'organisation des fêtes célébrées à Milan en l'honneur du monarque français.

A partir de ce moment jusqu'à son voyage à Rome, en 1513, Léonard fixa de nouveau sa résidence à Milan[1] sans s'interdire toutefois d'assez nombreuses excursions à Florence. Le retour du souverain légitime, Maximilien Sforza, fils de son ancien bienfaiteur Ludovic le More (1512), dut soumettre l'artiste à une épreuve assez pénible, mais ce prince se vit obligé de quitter ses États

1. C'est pendant un de ces séjours que Léonard aura peint à fresque la *Madone* de la villa Melzi à Vaprio, ainsi que la *Léda* et la *Pomone*, qui ne sont plus connues que par une mention de Lomazzo.



Saint-Anne, la Vierge et l'Enfant-Jésus, par Léonard de Vinci (Musée du Louvre).

dès l'année suivante, et, dans le chaos qui marqua les années 1513, 1514 et 1515, les divers potentats qui se disputèrent la possession du Milanais



La Belle Ferronnière, par Léonard de Vinci. (Musée du Louvre.)

n'eurent certes pas le loisir de demander à Léonard une profession de foi.

Aussi celui-ci jugea-t-il prudent de chercher fortune ailleurs : la Ville éternelle, où il n'avait à coup sûr fait jusqu'à ce moment que de courtes apparitions (pendant l'une d'elles il avait peint la merveilleuse fresque du couvent de

Sant' Onofrio, la *Madone avec l'Enfant et un donateur*, que nous continuons à lui attribuer, malgré quelques avis contraires).

Le 24 septembre 1513, Léonard quitta Milan avec une suite nombreuse et brillante d'élèves, un véritable cortège triomphal. A Florence, il semble s'être joint à Julien de Médicis qui allait retrouver à Rome son frère le cardinal Jean, devenu le pape Léon X : celui-ci accueillit à bras ouverts le vénéré chef de l'École milanaise, le sculpteur, le savant, le philosophe illustre, et lui assigna un appartement dans le palais du Belvédère. Mais si le savant justifia ses espérances, l'artiste trompa son attente : au lieu de peindre, il se mit à distiller des huiles (p. 573) et à instituer des expériences sur les miroirs. Mécontentement du Pape, refroidissement d'ardeur chez Léonard. Tout en traînant en longueur, ce séjour, qui alterna d'ailleurs avec différentes excursions, entre autres à Parme, resta donc à peu près stérile au point de vue de l'art. Seul un des favoris de Léon X, Baldassare Turini, obtint une petite *Madone* tenant l'enfant dans ses bras. Ce tableau, déjà fort dégradé du temps de Vasari, a disparu sans laisser de traces. Il en est de même d'un portrait d'*Enfant*, également peint pour Turini.

Vers la fin de l'année 1515, Léonard, de retour à Milan, était présenté à François I[er], qui venait de remporter la victoire de Marignan; il ne tarda pas à entrer à son service et le suivit à Bologne d'abord, puis en France.

Il avait passé la soixantaine lorsqu'il prit le chemin de l'étranger. Mais chez des natures aussi exubérantes que la sienne et chez des organisations privilégiées telles que celles des artistes de la Renaissance, un tel âge laissait espérer bien des chefs-d'œuvre : Jean Bellin ne touchait-il pas à l'extrême vieillesse lorsqu'il peignit ses plus éloquentes et vibrantes Madones ! Michel-Ange n'était-il pas septuagénaire lorsqu'il accepta la direction des travaux de Saint-Pierre de Rome !

Le petit manoir du Cloux, situé entre le château et la ville d'Amboise, abrita les dernières années de Léonard. Il s'y trouvait à proximité de la cour et en compagnie de quelques amis dévoués, entre autres de son élève Melzi, qui s'était expatrié pour le suivre. Une sorte d'engourdissement ou de paralysie de la main droite l'empêcha malheureusement de poursuivre avec assiduité l'achèvement des tableaux commencés, à fortiori d'en entreprendre de nouveaux. Le cardinal d'Aragon, qui le visita le 10 octobre 1516, admira dans son atelier la *Sainte Anne*, le *Saint Jean-Baptiste*, aujourd'hui tous deux au Louvre, et un portrait de *Femme* qui avait été commandé par Julien de Médicis. Quant au *Saint Jean assis*, du Musée du Louvre, aussi connu sous le nom de *Bacchus*, il semble avoir été terminé par un élève.

Le 23 avril 1519, Léonard, se sentant de plus en plus faible, fit appeler un notaire pour prendre acte de ses dernières volontés. Une suprême lueur de



Portrait de Lisa Gioconda, par Léonard de Vinci (Musée du louvre).

vanité humaine perce dans le règlement de ses funérailles (soixante pauvres portant soixante torches devaient y figurer), mais l'esprit d'équité et de bienveillance propre au peintre de la *Cène* se fait jour dans les legs qu'il attribue à ses disciples bien-aimés, F. Melzi et Salai, ainsi qu'à ses frères naturels, dont il avait eu si souvent à se plaindre. Le glorieux vieillard expira peu de jours après, le 2 mai, âgé de soixante-sept ans[1].

Depuis Phidias aucun cerveau d'artiste n'avait conçu une vision aussi radieuse de la beauté humaine, depuis Aristote et Épicure aucun œil de philosophe n'avait plongé aussi profondément dans les arcanes de la nature.

Assurément, Léonard tenait de la nature les dons les plus précieux, la fraîcheur des impressions, et surtout un sentiment de la grâce tel qu'aucun Florentin ne l'avait connu avant lui. Mais, loin de se contenter de qualités qui eussent fait la fortune et la gloire de n'importe quel grand peintre, il voulut les corroborer par un travail incessant, un travail excessif, qui, s'il ne nuisit pas parfois à la spontanéité de ses productions, en condamna du moins un grand nombre à rester à l'état d'ébauches. L'homme de science, en un mot, luttait sans cesse en Léonard avec l'artiste. Mais aussi quels suprêmes triomphes lorsque les deux facteurs parvinrent à se fondre en un seul!

A côté des problèmes de l'ordre psychologique — on n'ose dire de l'ordre littéraire — car aucun artiste n'a moins usé de ressources étrangères à la peinture, Léonard se préoccupait surtout de la technique, se livrant à des expériences qui ont reculé singulièrement les limites de son art, et réalisant des tours de force qui remplissent de stupéfaction, tels que le rendu de la moiteur de la peau, les pulsations des tempes, dans la *Joconde*, la pénombre lumineuse dans laquelle apparaît *Saint Jean-Baptiste*.

Au moment de clore notre essai sur la peinture de l'Age d'Or, l'exemple de Léonard de Vinci nous fournira et le secret de la fascination que cette ère privilégiée n'a cessé d'exercer depuis bientôt quatre siècles, et la formule même de l'art parvenu à son apogée. Réaliste ou naturaliste, quel que soit le terme que l'on adopte, Léonard l'a été comme Raphaël, pendant toute la période de la préparation de ses tableaux, consultant la nature avec respect, parfois avec anxiété, n'introduisant dans ses compositions que des êtres vrais et vraisemblables, animés du souffle de la vie. Réaliste ou naturaliste, il l'a encore été

1. Un merveilleux dessin à la sanguine, faisant partie de la Bibliothèque du roi à Turin, nous a conservé les traits de Léonard dans ses toutes dernières années. La figure est ravagée, mais que de pensées profondes dans ce vaste front, quelle pénétration dans ces yeux aux paupières contractées par l'habitude de la réflexion et qu'ombragent d'épais sourcils, quelle amertume aussi sur ces lèvres qui semblent avoir depuis longtemps désappris le sourire! Il avait vu tomber tant de dynasties; il avait vu s'évanouir tant de rêves!

lorsqu'il s'est agi de transporter ses figures dans une atmosphère chaude et transparente : mais à ses yeux, comme à ceux de Raphaël, ce n'était là qu'un acheminement, non un but; le modèle que leur avait fourni la nature n'était pour eux qu'une ébauche qu'ils s'efforçaient de compléter, d'embellir, d'idéaliser, en un mot; la vie pour eux n'avait de prix qu'autant qu'elle s'alliait à la beauté.

Si ces maîtres n'avaient cherché qu'à charmer nos regards par l'éclat ou la chaleur du coloris, par d'ingénieuses combinaisons de lignes, certes, ils auraient droit à notre admiration; mais ils se sont appliqués à faire vibrer dans notre cœur et notre âme ce qu'il y a de meilleur et de plus noble, à éveiller les sentiments les plus généreux, à provoquer aux plus hautes jouissances de l'esprit, et là réside le secret de leur éternelle jeunesse[1].

1. Pour compléter le tableau de l'activité qui régnait dans la Haute Italie, il nous resterait à étudier l'œuvre des maîtres vicentins, crémonais, piémontais, génois, etc. Nous les retrouverons dans la suite de cette publication, avec les élèves de Léonard de Vinci, au moment où nous retracerons l'histoire de la dernière période de la Renaissance.



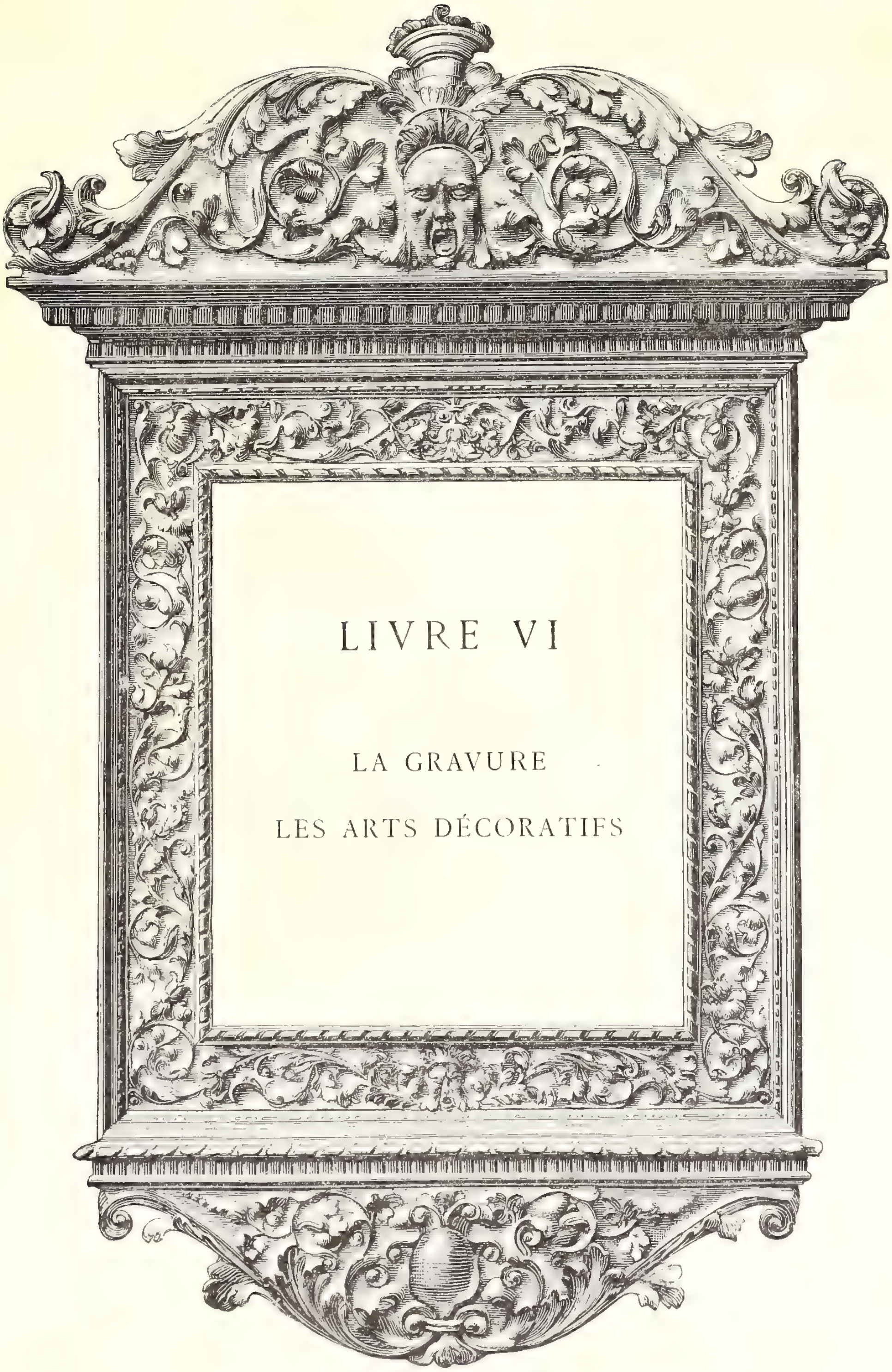
Soldat s'abritant derrière un bouclier. Croquis de L. de Vinci.
(Collection de M. P. Valton.)



# LIVRE VI

## LA GRAVURE

## LES ARTS DÉCORATIFS



Cadre en bois sculpté. Travail florentin du xvie siècle.
(Ancienne collection de San Donato.)



Les Œuvres de Miséricorde (Visiter les Malades). Attribué à Giovanni della Robbia.
(Hôpital « del Ceppo » à Pistoja.)

# CHAPITRE UNIQUE

LA GRAVURE. — LES ARTS DÉCORATIFS. — L'ART DU MÉDAILLEUR. — L'ORFÈVRERIE. — LA GLYPTIQUE. — LA SCULPTURE EN BOIS ET LE MOBILIER. — LA MINIATURE. — LA PEINTURE EN MOÏSAQUE. — LA PEINTURE SUR VERRE. — LA CÉRAMIQUE. — LA PEINTURE EN MATIÈRES TEXTILES.



On a vu que la GRAVURE[1] était le dernier venu parmi les arts de la Renaissance; elle regagna rapidement le temps perdu. Nommer, parmi les graveurs sur cuivre Andrea Mantegna et Marc Antonio Raimondi, parmi les graveurs sur bois l'auteur anonyme du *Songe de Polyphile*, c'est dire avec quelle sûreté et quelle ampleur burinistes et xylographes savaient dès lors interpréter soit leurs propres compositions, soit celles des peintres leurs confrères.

Le procédé nouveau ne devait rien à l'antiquité; il semblait donc qu'il dût échapper à son influence plus que n'importe quelle autre branche de l'art. Il n'en fut rien : on a pu voir, en vingt endroits de ce livre, à quel point les graveurs s'inspirèrent des anciens, tantôt pour le choix des sujets, tantôt pour le style.

Ces préoccupations transcendantes, jointes à un certain manque de souplesse,

1. BIBL. : Voy. t. I, p. 6-8.

ont privé la postérité des documents graphiques qu'elle était en droit d'attendre de l'Italie de la Renaissance. Tandis que la gravure allemande nous a conservé par milliers les informations les plus précises sur l'histoire des mœurs et des costumes, les souvenirs de fêtes et de tournois, des galeries iconographiques sans fin, l'Italie, négligeant de plus en plus — on ne sait pourquoi — la gravure sur bois, moyen de propagande aussi économique que populaire, et ignorant encore, d'autre part, l'invention récente de la gravure à l'eau-forte, porta tous ses efforts sur la gravure au burin, procédé de sa nature peu maniable et qui ne se prêtait guère qu'au style héroïque.

Les qualités qui distinguaient les burinistes du xv[e] siècle, la franchise et la tenue, n'étaient pas de celles qui permettaient d'espérer une interprétation fidèle et vivante des hommes et des choses du temps. Les tailles croisées sont encore de toute rareté; alors que les dessinateurs en font déjà couramment usage dans leurs dessins à la plume, les graveurs ignorent ces ressources. C'est au moyen de traits plus ou moins parallèles, plus ou moins serrés, plus ou moins profonds, mais nullement superposés, que Mantegna obtient les effets les plus étonnants. Les hachures ne font leur apparition que plus tard (la *Judith* de Mocetto). Quant au pointillé, il n'apparaît que chez Giulio Campagnola (p. 4). Est-il nécessaire d'ajouter que l'art de masser les figures, l'art du clair-obscur et des transitions, en un mot l'art de faire de la couleur avec du noir et du blanc, demeura un mystère pour tous ces maîtres austères.

Pour avoir regardé si souvent en arrière, les graveurs italiens n'en ont pas renoncé à agir sur leurs contemporains : nulle propagande n'égala en puissance la leur; ils firent, pour répandre les conquêtes des peintres, des sculpteurs, des ornemanistes, ce que l'imprimerie avait fait pour répandre les idées des humanistes; c'est par leur canal que la Renaissance pénétra d'abord à l'étranger.

Sur le plus fécond des graveurs florentins du xv[e] siècle, Baccio Baldini, nous en sommes réduits à une phrase de Vasari : le biographe rapporte que cet artiste, n'étant pas un dessinateur très habile, consacra son burin à l'interprétation des dessins de Botticelli[1]. Baldini grava dans ces conditions les illustrations du *Monte Sancto di Dio* (Florence, 1477), de l'Enfer de *Dante* (Florence, 1481 ; p. 635), probablement aussi les *Patriarches*, les *Prophètes*, les *Sibylles*, les *Planètes*, et peut-être le *Jeu de cartes d'Italie* et les *Estampes du cabinet Otto.*

Les premières de ces suites témoignent d'une grande pauvreté de dessin; les types en sont vulgaires, les figures trop trapues; l'ensemble manque de toute harmonie (quelques fragments gravés t. I, p. 122, 160, 353). Non seulement il ne faut demander à Baldini aucune couleur historique (rien de moins antique que ses *Sibylles*, avec leurs coiffures bizarres, leurs vêtements brochés d'or,

1. Il ne serait pas impossible que Botticelli eût gravé lui-même. Le comte Delaborde lui fait honneur d'un certain nombre de pièces dont on trouvera le catalogue dans *la Gravure en Italie avant Marc-Antoine* (p. 30).

leurs attitudes embarrassées), il ne faut même pas attendre de lui du rythme dans les draperies, de la noblesse dans les têtes; ses *Prophètes* le démontrent surabondamment. Dans les *Planètes*, des motifs réalistes, parfois assez licencieux, alternent avec une recherche fastidieuse de l'érudition, je veux dire de la pseudo-érudition classique.

Par la simplicité du travail, par l'élégance de certaines figures, notamment du *Page*, le *Jeu de cartes d'Italie* et la suite des vingt-quatre estampes circulaires connue sous le nom d'*Estampes du cabinet Otto* forment une catégorie à part. Ces dernières nous offrent des motifs d'une rare distinction, adolescents et jeunes filles, inscriptions galantes, emblèmes de toutes sortes (t. I, p. 719).

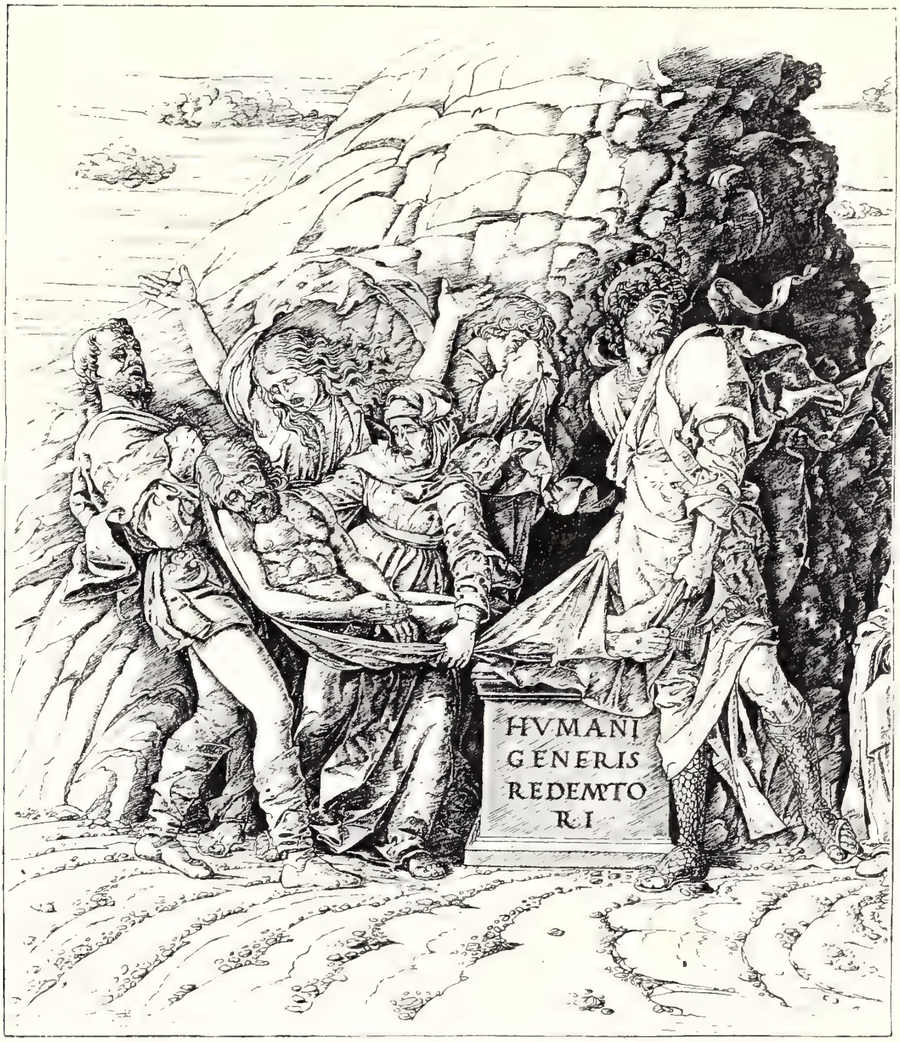
La GRAVURE AU BURIN, si brillamment inaugurée à Florence par l'invention de Finiguerra, n'y jeta point de racines. Après Baccio Baldini, nous ne rencontrons plus sur les rives de l'Arno que deux graveurs de marque : Antonio Pollajuolo et Robetta.

Vasari, après avoir énuméré les services rendus par Pollajuolo dans le domaine de l'anatomie, rapporte qu'il reste de lui la fameuse gravure sur cuivre représentant des *Combattants nus*, ainsi que diverses estampes bien supérieures à celles des maîtres qui avaient paru auparavant. La principale de ces estampes, les *Combattants nus* ou le *Combat de Gladiateurs*, frappe par je ne sais quoi de farouche et de brutal, par l'invraisemblance de l'action, véritablement conçue dans un style trop héroïque, et la sauvagerie — la « terribilità » — des types, par sa facture heurtée. La scène, qui a pour cadre une forêt, comprend une série de personnages nus (presque aussi grands que les arbres qui les environnent), représentés dans les attitudes les plus forcées, les plus déclamatoires, bref une série d'*académies* destinées à faire briller la science anatomique du maître. Une autre estampe, le *Combat de deux Centaures* (gravée t. I, p. 253), a la même fierté de style, la même brutalité, la même invraisemblance.

L'orfèvre florentin Robetta, qui semble avoir travaillé au début du XVI[e] siècle, était un assez pauvre dessinateur, peu familiarisé avec l'anatomie, les proportions, la perspective; l'invention chez lui, à supposer qu'il ait reproduit ses propres dessins (Passavant affirme — ce qui est absurde — qu'il grava principalement, peut-être uniquement, d'après Filippino Lippi), témoigne d'une extrême naïveté : dans une de ses gravures (Bartsch, n° 19) on voit un chien gros comme un rat. Tout en prodiguant les détails classiques, il connaît à peine l'art de draper à la romaine : ses casques, ses cuirasses, ses sandales sont de pure fantaisie. Mais il charme par une fraîcheur, un air de jeunesse extraordinaire (le *Mucius Scævola*; Bartsch, n° 26), et sait conserver à ses estampes toute la vivacité des dessins à la plume; il évoque les forces latentes de la nature; on sent la sève monter dans ses arbres printaniers, on croit entendre pousser

l'herbe. Sa *Cérès* (gravée p. 101) respire une fraîcheur délicieuse et rivalise avec les plus séduisantes créations de Botticelli.

Robetta, d'après le comte Delaborde, fut le premier peut-être qui donna l'exemple de ces plagiats au moyen desquels un fragment d'architecture ou de

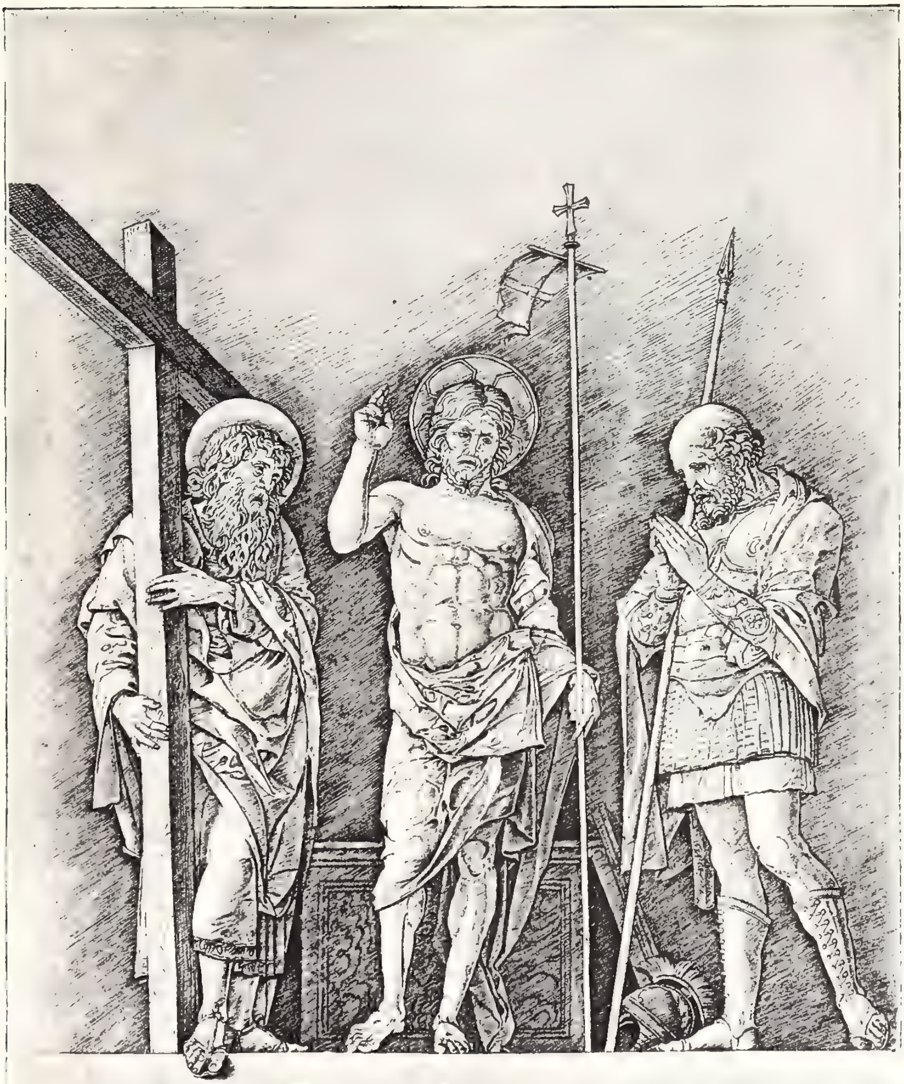



La Mise au Tombeau. (Fragment.) Fac-similé d'une gravure de Mantegna.

paysage tiré de quelque estampe allemande vint, pour les besoins de la composition, avoisiner des figures conçues et exécutées dans le goût italien.

Dans l'Italie du Nord, Andrea Mantegna éclipse tous les graveurs contemporains, de même qu'il éclipse tous les peintres. Où et quand ce grand artiste apprit-il à graver sur cuivre? Est-ce à Florence, qu'il traversa en

1466? Est-ce dans la Lombardie, sillonnée à ce moment par tant d'artistes allemands et flamands, dont l'un ou l'autre connaissait certainement l'invention nouvelle? On en est réduit à cet égard à des conjectures, de même



Le Christ entre saint André et Longin. Fac-similé d'une gravure de Mantegna.

que l'on n'a pu réussir jusqu'ici à fixer la chronologie des quinze ou vingt estampes qui forment l'œuvre gravé de Mantegna[1] (Si nous considérons,

1. Dans un travail récent, M. Portheim a soumis l'œuvre de Mantegna à une revision que je ne puis m'empêcher de qualifier d'arbitraire. Se fondant uniquement sur des considérations de style (on peut aller bien loin dans cette voie!), il réduit à quatorze le chiffre total des gravures authentiques du maître. Ces gravures se partageraient, d'après lui, en deux groupes

par exemple, les cassures des draperies, nous les rencontrons aussi bien dans le *Triomphe de Jules César* et dans les *Muses* que dans les pièces évidemment plus anciennes.)



La Bacchanale. (Fragment.)
Fac-similé d'une gravure de Mantegna.

Ce qui distingue avant tout les gravures de Mantegna, c'est la conviction, l'énergie, parfois la brutalité. Elles sont comme striées, d'où leur tenue extraordinaire. On dirait un courant violent régnant d'un bout à l'autre de la planche et avec lequel les figures luttent pour prendre consistance. La taille est rude, sans hachures et sans pointillé; le trait est net, incisif, grave, puissant parfois jusqu'à la brutalité. Le maître a créé dans sa *Mise au tombeau*, dans sa *Descente aux limbes*[1], dans ses *Combats de*

distincts : l'un, plus ancien, comprenant la *Flagellation*, la *Descente de croix*, la petite *Mise au tombeau*, l'*Adoration des Mages*, la *Descente aux limbes*; le second, plus récent, composé de deux des gravures du *Triomphe de Jules César* (les n$^{os}$ 12 et 13 du catalogue de Bartsch; les deux autres ne seraient pas authentiques), des deux *Bacchanales*, des deux *Combats de Tritons*, de la *Vierge avec l'Enfant*, de la grande *Mise au tombeau*, du *Christ entre saint André et Longin* (*Annuaire des Musées de Berlin*, 1887, p. 215-226).

1. Passons en revue du moins les principales de ces gravures :

Le *Christ à la colonne*. La composition est quelque peu mélodramatique; l'artiste y a en outre ntroduit un effet de perspective qui n'est pas des plus heureux : je veux parler de ce guerrier colossal du premier plan, qui contraste avec la figure si petite du Christ placé au fond.

L'*Adoration des Mages*. Superbe gravure, d'après le tableau du Musée des Offices.

La *Descente de croix*. Gestes pathétiques (la Madeleine vue de dos, au pied de la croix); mon-

*Tritons*, et surtout dans son *Triomphe de Jules César*, des pages aussi saisissantes que les plus belles de ses peintures. On admire avant tout la fermeté et la vigueur avec lesquelles il manie le burin : point d'accessoires oiseux, point de petits effets, point de finesses; il se plaît dans un style essentiellement sobre, franc et large.



Le Combat des Tritons. (Fragment.
Fac-similé d'une gravure de Mantegna.

Une phalange de graveurs entra dans la voie ouverte par Mantegna. Il nous suffira de mentionner ici les Girolamo Mocetto, les Benedetto da Montagna, les Campagnola, les Zoan Andrea et les Giovan Antonio de Brescia, les Jacopo de' Barbarj, les Nicoletto de Modène, les Giovanni Battista del Porto, etc., sauf à faire dans la suite plus ample connaissance avec eux.

Peut-être plusieurs d'entre eux, notamment les graveurs de Venise, poussèrent-ils trop loin la recherche du moelleux et de la morbidesse. Il appartenait à un Bolonais, formé sous la discipline de Raphaël, de rétablir dans ses droits la fermeté du trait, tout en ménageant les transitions, de manière à produire une gamme harmonieuse. C'est à quoi s'employa le prince

tagnes rocheuses. Quelques erreurs de perspective, par exemple les deux guerriers placés l'un derrière l'autre : le second a les contours aussi accentués que le premier.

La *Descente aux limbes* (dessin à l'École des Beaux-Arts; gravé t. I, p. 50; voy. la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. II, p. 294). Figures d'une maigreur excessive; elles paraissent vues d'en dessous.

La *Mise au tombeau*. Draperies chiffonnées; cris et sanglots, mains jetées vers le ciel du Donatello en gravure.

*Hercule étouffant Cacus*. Beau morceau anatomique.

des burinistes anciens et modernes, Marc-Antoine Raimondi. Nous retrouverons plus tard ce maître éminent, en compagnie des autres élèves du Sanzio.

La GRAVURE SUR BOIS, qui s'était répandue en Italie à la suite de l'imprimerie, continua pendant toute la fin du XVe siècle à mettre au jour des modèles aussi sobres comme facture que nets et élégants comme dessin. Quoique d'importation étrangère, ce procédé se plia rapidement aux besoins et aux aspirations de ses nouveaux patrons. Il joua entre autres un rôle efficace dans la révolution religieuse inaugurée par Savonarole et fit ses preuves comme agent de propagande populaire, quoiqu'en Italie il ne pénétrât jamais dans les couches profondes, comme il y avait pénétré en Allemagne.




Sibylla emeria i Italia nata alias Chimica uestita

La Sibylle de Cumes.
D'après le *Tractatus solemnis et utilis*. Rome, 1482.)

De bonne heure, la gravure sur bois contracta une alliance étroite avec la typographie pour l'illustration des livres. D'après M. Pawlowski[1], le premier livre italien orné de planches en taille-douce est le *Monte Santo di Dio* de Bettini, publié à Florence en 1477.

Dans son histoire de la gravure sur bois en Italie, M. Lippmann distingue trois groupes principaux : I. Les gravures primitives exécutées pour les imprimeries allemandes de Rome et de Naples. — II. Les gravures florentines de 1490 à 1508. — III. Les gravures de la Haute Italie, la section la plus nombreuse et la plus brillante. Il constate qu'en dehors de Mantegna et de l'École vénitienne, les peintres n'eurent qu'une influence secondaire sur les graveurs en bois de leur région.

Les gravures sur bois romaines, les *Meditationes* de Torquemada (édition de 1473; autre édition de 1498, « per magistrum Stephanum Planch de Patavia »). les *Mirabilia* (1499, « per magistrum Silber, alias Franck »), prouvent bien que les xylographes allemands, réduits à leurs seules forces, n'eussent pu produire que des œuvres lourdes et véritablement informes. Rien ne tranche davantage sur l'élégance des types vénitiens, par exemple, que les types ultra-germaniques des *Meditationes*, avec leurs proportions trapues, leur barbe inculte et leur lèvre

1. La *Grande Encyclopédie*, t. V, p. 100.

supérieure invariablement rasée. Le *Tractatus solemnis et utilis* (1482), dont nous reproduisons une gravure, offre plus de distinction.

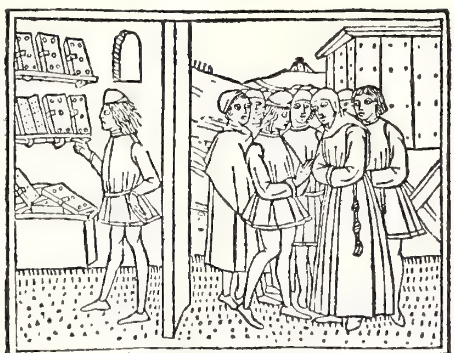
A Florence, les principaux livres illustrés sont : les *Sette Giornate della Geographia*, de Berlinghieri (1480); le *Specchio di Croce*, de Cavalca (1490); les *Laudi* de Jacopo da Todi; le *Libro de Giuocchi di Scacchi*, de Jacopo da Cessole (1493); les *Epistole et Evangelii* (de 1495); l'*Esope* de 1496; enfin les illustrations de Savonarole[1].



Fac-similé d'une gravure de la Bible de Malermi. (Venise, 1490.)

Il faut bien le reconnaître, la xylographie florentine tourne quelque peu dans le cercle des illustrations savonarolesques, d'une inspiration véritablement tendre et évangélique, mais d'une conception et d'un style assez faibles au point de vue de l'art. On y regrette surtout l'absence d'harmonie, les contrastes trop violents entre les noirs et les blancs. Ces livres ont pu faire beaucoup pour l'édification, mais leur rôle au point de vue de l'art est beaucoup plus modeste.

A Ferrare, le nombre des livres à gravures publiés de 1479 à 1532 ne s'élève qu'à dix, et, sur ces dix, deux seulement ont marqué, le *De plurimis... claris Mulieribus*, de Filippo Foresti (1497)[2], avec ses profils élégants de dames célèbres, et le *Saint Jérôme* (même année), avec la simplicité tout évangélique de ses petites vignettes. Quant aux autres, avec leurs gravures rudes et



**Narratione.**

Fac-similé d'une gravure du *Novellino* de Masuccio (Venise, 1492).

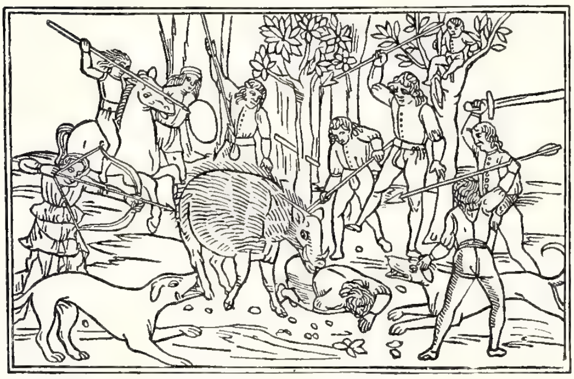
1. M. Gruyer a consacré à ces dernières une monographie très complète et très distinguée : *les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole publiés en Italie au XV^e^ et au XVI^e^ siècle et les Paroles de Savonarole sur l'Art.* Paris; Didot, 1879.

2. Foresti y entreprend la réhabilitation ou la glorification de la plus belle moitié du genre humain, depuis Ève, Méduse, etc., jusqu'aux princesses de son temps, depuis les guerrières ou les martyres jusqu'aux savantes et aux poétesses. Les portraits (!), à mi-corps, se détachent, dans la partie inférieure, sur une sorte de gazon, dans le haut sur un fond blanc. Plusieurs d'entre eux sont d'une grâce achevée (t. I, p. 182). Quant à la fidélité de la reproduction, ce n'est point le fort de cet éditeur peu scrupuleux : la même gravure représente Sémiramis, Penthésilée, Camille, Jeanne de Sicile, Élisabeth d'Espagne, etc.

pauvres, ils donnent une triste idée de l'état de la xylographie ferraraise[1].

Milan est représenté par la *Summula de pacifica Consciencia* de Fra Pacifico de Novare (1479), par la *Practica Musice* de Gafori (1496), aux illustrations si piquantes, dues à notre compatriote l'éditeur, imprimeur et graveur sur bois Guillaume Signerre de Rouen[2], par le *Legendario di Santi Padri* (1497), et par le *Specchio d'Anima* de Ferraro (1498), etc. Une gravure reproduite ci-contre, *la Vierge et l'Enfant Jésus*, montre quelle suavité les graveurs milanais savaient dès lors mettre dans leurs bois.

Venise, quoique engagée encore, à beaucoup d'égards, dans la tradition du moyen âge, développa une activité merveilleuse. Elle mit au jour une longue série de livres illustrés dont quelques-uns sont restés d'inimitables modèles. La gravure sur bois vénitienne acquit rapidement une ampleur et un éclat extraordinaires. Les figures du *Fasciculus de Medicina* de Ketham et du *Plan de Venise*, gravé par Jacopo de' Barbarj (t. I, p. 164), n'ont véritablement rien à envier aux plus belles productions de la xylographie allemande contemporaine.



Méléagre tuant le sanglier de Calydon.
Fac-similé d'une gravure des Métamorphoses d'Ovide.
(Venise, 1497.)

Au début du XVI[e] siècle, par suite de causes générales ou particulières qui n'ont pas encore été déterminées, la gravure sur bois et surtout l'illustration des livres subit un ralentissement regrettable (voy. p. 64). Le procédé parut-il trop rude à des raffinés tels que les contemporains de Léonard et de Raphaël? Les conditions nouvelles de la librairie italienne, et notamment l'apparition de l'in-octavo, impliquaient-elles la diminution ou la suppression des gravures dans le texte? Toujours est-il que la xylographie italienne ne tint pas les espérances qu'elle avait fait concevoir.

Dans les ARTS DÉCORATIFS[3], au fur et à mesure que l'on s'éloigne du moyen âge, on constate un besoin plus vif de subordonner la matière à la main-

1. Gustave Gruyer, *les Livres publiés à Ferrare avec des gravures sur bois.* Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1889.

2. Le frontispice de cet ouvrage, déjà tout italien quant à l'intention, mais encore à moitié français quant au style, est reproduit dans *la Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 467.

3. BIBL : T. I, p. 682.

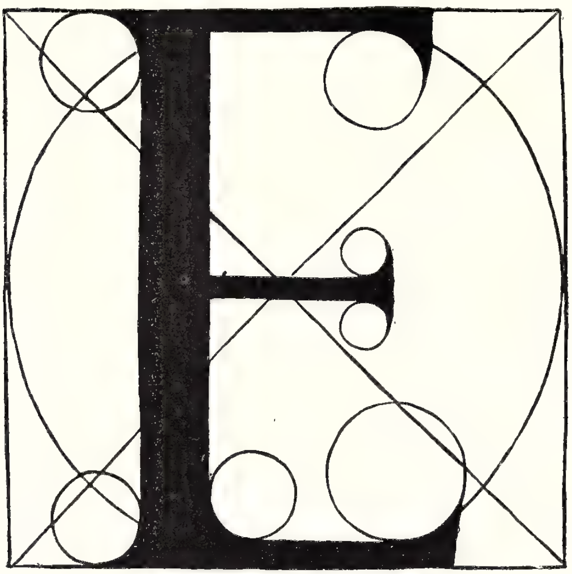
d'œuvre et d'articuler les différents éléments de la forme ; en d'autres termes,




La Vierge et l'Enfant Jésus. Fac-similé d'une gravure anonyme de l'Ecole milanaise.

le luxe lourd qu'avait apporté avec elle l'invasion des Barbares, les amoncelle

ments de cabochons chers aux Byzantins, firent place à des créations aussi libres qu'élégantes. La magnificence ne comptait pas seule aux yeux de l'Age d'Or : il fallait qu'elle eût pour pendant l'esprit qui l'anime et la relève. A tout instant, qu'il s'agisse de cadeaux princiers, de cérémonies, de fêtes, de divertissements de n'importe quelle sorte, de vêtements, de meubles, des juges inexorables relèvent les fautes de goût. Et de même le style, terme qui de nos jours encore est synonyme, en italien, de convenance, devait s'étendre jusqu'aux moindres branches de l'industrie. Architectes, sculpteurs et peintres continuèrent à les défrayer de patrons, désireux qu'ils étaient de faire pénétrer partout l'esprit nouveau. Léonard de Vinci dessina des modèles de robinets et des modèles de caractères d'imprimerie ; Raphaël, des modèles de meubles et de vaisselle, sans parler de ses cartons de tapisserie et de mosaïques ; Michel-Ange lui-même, quoiqu'il distinguât, un des premiers, entre le grand art et les applications industrielles, se vit plus d'une fois forcé de faire des dessins ou des maquettes destinés aux orfèvres, aux ébénistes ou aux tailleurs de pierres.

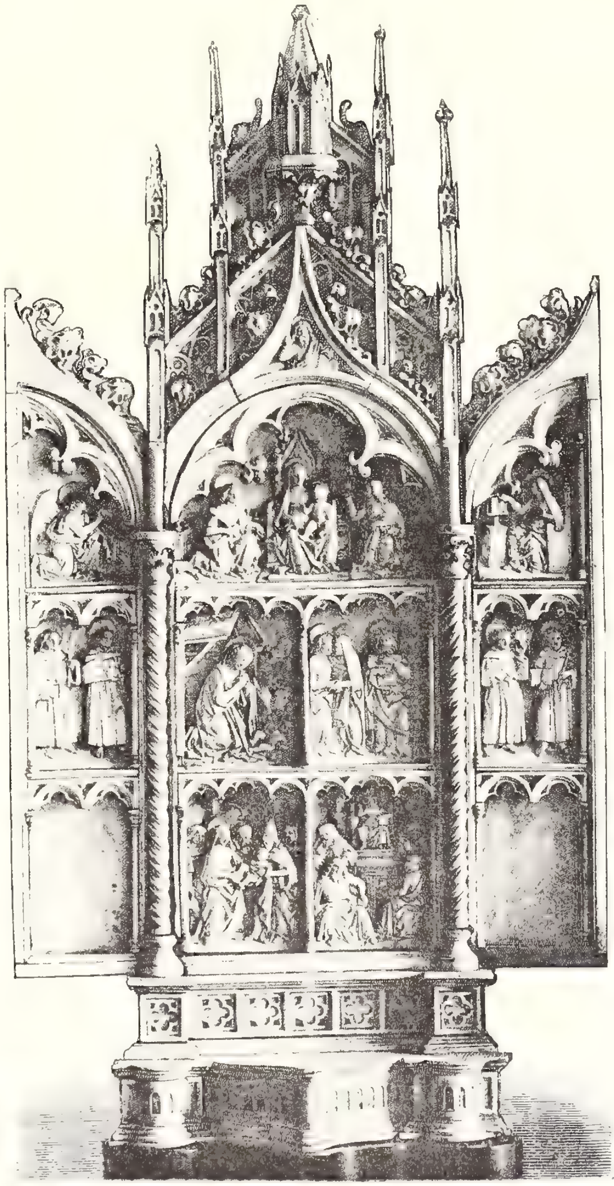


Lettre composée par Léonard de Vinci pour la *Divina Proportione* de Pacioli (Venise, 1509).

La poursuite de la liberté et du mouvement exposait d'ailleurs à un grave danger : les artistes devaient être fatalement entraînés à ne plus reproduire que des êtres animés, et, partant, à proscrire tous les ornements composés à l'aide d'éléments végétaux ou géométriques, si nécessaires pour donner aux compositions d'un caractère décoratif la fermeté et l'harmonie. En un mot, toutes les industries d'art relevant de la plastique devaient ne plus être que les diminutifs de la sculpture, toutes les industries d'art relevant de l'ornementation plane que des diminutifs de la peinture. L'École de Michel-Ange ne manqua pas de tomber dans cet excès : il suffit de nommer Benvenuto Cellini pour caractériser une série de compositions ultra-mouvementées, dont le repos est systématiquement exclu. L'Age d'Or sut heureusement éviter l'écueil.

L'action incessante des grands arts sur les petits comportait, à côté d'incontestables avantages, d'autres inconvénients encore.

Les procédés de reproduction inventés par le xv^e siècle — fonte en bronze appliquée aux plaquettes et aux médailles, gravure sur cuivre et sur bois — répandirent partout les modèles des maîtres. Mais à la longue, par une réaction fatale, ils paralysèrent, puis tuèrent chez les artistes décorateurs toute espèce d'initiative : ce n'était pas impunément qu'on leur offrait, pour quelques baïoques, des compositions aussi parfaites que les estampes gravées par Marc-Antoine d'après Raphaël : la tentation était trop forte; si déjà les architectes, les sculpteurs et les peintres avaient trop souvent copié les modèles antiques, pouvait-on demander à un émailleur, à un potier, de s'ingénier à inventer des compositions nouvelles! De là ces innombrables copies, en majolique, en émail, sur vitraux, en tapisserie, en bronze ou en bois, du *Jugement de Pâris*, de l'*Histoire de Psyché* et de tant d'autres pages, admirables en elles-mêmes, mais absolument déplacées sur des objets mobiliers. La postérité y a perdu cette foule de motifs originaux qui faisaient naguère le prix des moindres productions de l'art décoratif; et d'autre part une confusion fâcheuse s'est introduite dans les différentes branches de l'art. En effet, violant la règle si sage de la séparation des genres, on copiait indifféremment le même sujet en



Le Retable de Gran. (Musée du Louvre.)

sculpture et en peinture, en métal ou en verre, dans des tapisseries gigantesques, dans des reliures, dans des bijoux.

Un des faits les plus considérables dans cette nouvelle phase des industries d'art italiennes, c'est la position prise par les Vénitiens; la mosaïque, la dentelle, la reliure suivent l'impulsion qu'ils leur donnent; par leur canal, les éléments orientaux se mêlent aux éléments classiques. La faveur qui s'attacha aux motifs d'ornementation plane, si tranquilles et si riches, empruntés à l'art arabe ou persan, est une nouvelle preuve, à ajouter à toutes les autres, de l'éclectisme et de la tolérance qui caractérisaient la Renaissance italienne.



Vase en bronze (xv^e^-xvi^e^ siècles).
(Musée de South Kensington.)

Des différentes applications industrielles de la sculpture — bronze, ivoire, stuc, etc. — il a été suffisamment question dans un des chapitres qui précèdent pour que nous puissions nous contenter ici de quelques indications sommaires.

Pour la SCULPTURE EN IVOIRE, une demi-douzaine de pièces conservées au South Kensington Museum (par exemple le *Saint Sébastien* attaché à un arbre) et quelques autres morceaux appartenant au Musée du Louvre (le *Triomphe de la Renommée*, le *Saint Jérôme agenouillé*, et surtout le fameux retable de Gran, exécuté pour Mathias Corvin) montrent que les Italiens préféraient dès lors la simplicité et la pureté des lignes à l'intensité de la vie et aux draperies fouillées affectionnées par nos ivoiriers français. Le retable de Gran (gravé p. 817), qui a passé par la collection Timbal, conserve la forme traditionnelle du triptyque gothique, avec des frontons ornés de crochets; mais le style, d'une grande pureté, révèle une main italienne. Les sujets traités se rapportent à la *Vie de la Vierge*[1].

En ce qui concerne le BRONZE, nous avons vu qu'il servait à la fois à fabriquer des margelles de puits monumentales ou des bases de mâts, comme à Venise, et des objets d'un usage quotidien : lampes, candélabres, sonnettes, encriers, mortiers, poires à poudre, etc.

Dans les annales de l'ART DU MÉDAILLEUR, l'Age héroïque, c'est l'ère des

1. Maskell, *Description of the Ivories*, Londres, 1872, p. 49. — Molinier : *Gazette archéologique*, 1883, pl. XXXV, p. 226-233.

Pisanello, des Matteo di Pasti, des Boldu, des Guaccialoti, des Cristoforo di Geremia (t. I, p. 686-689; t. II, p. 135). La génération qui fait suite à ces maîtres souverains dégénère rapidement : à leur conception si concise, à leur modelé si serré, les Baldassare d'Este (p. 615), les Sperandio (p. 522), les Niccolò Fiorentino, essayent de substituer une facture plus large, sans comprendre que dans un espace si limité la précision constitue la loi fondamentale. Aussi tombent-ils invariablement dans la mollesse et la lourdeur. Quoi de plus mal en cadre que les effigies de Sperandio, dont les médailles, au nombre de 45, sont comprises entre les années 1465 et 1495, avec leurs physionomies rondes et veules (sauf deux ou trois d'entre elles, par exemple celle de Bonfrancesco); quoi de plus informe et de plus vide que ses revers, avec leurs figures allégoriques dénuées de tout sens comme de tout style!



Flambeau en bronze du commencement du XVI[e] siècle. (Collection Spitzer).

Il convient d'ailleurs de signaler des exceptions honorables : le médailleur florentin connu sous le nom de Médailleur à l'Espérance, dont les médailles datées sont comprises entre les années 1489 à 1492, a créé dans le buste de *Nonina Strozzi* (née en 1465, mariée à Bernardino del Barbariga) un portrait à la fois très sincère et plein de charme. Citons en outre Bartolo Talpa, qui modela avant 1484 la médaille de *Frédéric I[er] de Gonzague* et après 1495 celle de *Jean François II de Gonzague* : cet artiste passe pour l'auteur de la belle médaille de *Giulia Astallia*, d'une facture si sûre et si large.

Il était réservé à l'éminent sculpteur et orfèvre milanais Caradosso (p. 554),

dont nous avons si souvent déjà proclamé les mérites, de relever l'art du médailleur et de lui imprimer le caractère qu'il a conservé pendant tout le reste de la Renaissance. Ses belles effigies des *Sforza*, de *Jules II*, de *Bramante*, nous montrent qu'une étude assidue des modèles romains lui permit de resserrer ses effigies dans un cadre infiniment plus limité que celui des médailleurs de la Première Renaissance, tout en leur donnant une souplesse et un galbe admirables. « Caradosso emprunta en outre aux médailleurs romains le grènetis dont ceux-ci se servaient pour encadrer les effigies, et régularisa l'exergue du revers, en le plaçant, à leur imitation, en sens inverse de la tête, c'est-à-dire qu'il faut renverser la médaille de bas en haut pour la découvrir, et non de droite à gauche » (E. Piot).



Médaille de Niccolò Palmieri.
Par Guaccialoti.

Gian Cristoforo Romano (p. 516) et l'anonyme à qui l'on doit la médaille du cardinal *Alidosi* (1511) atteignent, eux aussi, à la perfection que l'on est en droit d'attendre d'artistes qui travaillaient probablement dans le voisinage de Raphaël. On a attribué, mais sans grande vraisemblance, la médaille d'Alidosio, chef-d'œuvre en miniature, à Francesco Francia de Bologne.

Le Vénitien Vittore Camelio, que nous connaissons déjà comme sculpteur (p. 534), s'essaya également dans les médailles. Son œuvre se trouve compris entre les années 1484 et 1523; il se distingue par une touche vive et spirituelle[1].



Médaille de Nonina Strozzi.
Par le Médailleur à l'Espérance.

La Gravure de Monnaies, peu florissante jusque vers le dernier tiers du XV^e^ siècle, prit tout à coup une grande extension. La reproduction de plus en plus répandue de l'effigie des souverains étendit le domaine de cet art, en même temps que l'intervention d'une série d'artistes supérieurs — Caradosso, Camelio, F. Francia — le portait rapidement à son apogée. Plusieurs de ces maîtres cumulaient d'ailleurs l'art du médailleur avec la gravure de monnaies : outre Caradosso et Camelio, on peut citer Enzola, Maffeo da Clivate, etc.

1. A la liste, très longue, des médailleurs dressée par M. Armand il faut ajouter « Johannes de Candida », dont la personnalité vient d'être mise en lumière par M. L. Delisle. Cet artiste, qui était en même temps ambassadeur et conseiller du roi Charles VIII (1491, 1493), exécuta les médailles d'*Antoine Gratia* et de *Robert Briçonnet*. Sa propre effigie existe dans la collection de M. G. Dreyfus (L. Delisle, *le Médailleur Jean de Candida*; extr. de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1890).

De même qu'à Athènes et à Rome, la passion pour la sculpture colossale (p. 79) eut pour pendant la passion pour la sculpture microscopique; avec des monolithes tels que le *David* de Michel-Ange alternèrent des gemmes et des intailles d'un fini extrême. Quoique la GLYPTIQUE n'ait atteint son apogée que pendant la dernière période de la Renaissance, avec les Valerio Belli, les Matteo del Nassaro, les Giovanni da Castelbolognese, comment ne pas signaler ici des graveurs toscans et lombards de la réputation de Giovanni delle Corniuole, de Pier Maria da Pescia, de Domenico dei Cammei !



Médaille d'Ag. Bonfrancesco.
Par Sperandio.

Giovanni delle Opere, surnommé Giovanni delle Corniuole, en raison de l'habileté avec laquelle il sculptait les cornalines, semble être né après 1470 à Pise, où il eut probablement pour maître le graveur Antonio. Il ne tarda pas à retourner à Florence, patrie de son père, et y grava sur une pierre dure le portrait de *Savonarole*, un des joyaux du Musée des Offices. Sa nomination au poste d'horloger du « Mercato Nuovo » et les différentes expertises qui lui furent confiées témoignent de l'estime dont il jouissait. Il mourut en 1516 ou peu après.

Pier Maria Serbaldi, surnommé « il Tagliacarne », naquit à Pescia vers 1455; il entra en 1497, en qualité de graveur des monnaies, au service de la cour pontificale, poste qu'il conserva jusqu'en 1522 au moins[1]. Vasari vante l'habileté avec laquelle il imitait les ouvrages des anciens.



Médaille de Julia Astallia.
Attribuée à Talpa.

Dans le nord de l'Italie, la réputation du Milanais Domenico dei Cammei (confondu par plusieurs biographes avec Domenico Compagni, qui travaillait un siècle plus tard, entre 1575 et 1580) balança celle de Giovanni delle Corniuole. Cet artiste grava en creux, sur un rubis balais de la dimension d'un jules, le portrait de *Ludovic le More;* on lui attribue en outre, au Musée des Offices, un camée représentant le même prince.

L'histoire de l'ORFÈVRERIE confine à tout instant à celle de la statuaire, de même que la biographie des orfèvres se confond sans cesse avec celle des sculpteurs, des peintres et des graveurs. Nous ne saurions songer, dans le

1. Voy. mon *Atelier monétaire de la ville de Rome*, p. 10 et suiv.

petit nombre de pages dont nous disposons, à passer en revue soit tant d'artistes justement célèbres, soit tant d'œuvres merveilleuses. Bornons-nous à signaler une pièce aussi extraordinaire que peu connue, le *Calvaire* du trésor de Gran (Strigonie) en Hongrie, exécuté pour Mathias Corvin, donné par son fils, en 1494, à l'archevêque Thomas Bakan, et publié récemment par M. Molinier dans les *Chefs-d'œuvre d'Orfèvrerie ayant figuré à l'Exposition de Budapest*.



Médaille du cardinal Alidoso.

Les plus riches services d'argenterie modernes ne sauraient donner une idée approchant du luxe déployé par les grands seigneurs de la fin du XV[e] siècle et du commencement du XVI[e], de la richesse et de la variété des ornements et des services de table. Il n'était pas rare que l'on fit usage de surtouts, de candélabres, de vases, de couverts en or massif; l'élégance des formes ne manquait jamais, bien entendu, de relever l'éclat de la matière première[1]. On éprouve à la fois un éblouissement et une déception amère en parcourant les descriptions des fêtes, les pièces comptables, les inventaires : de tant de merveilles, à peine deux ou trois vestiges sont parvenus jusqu'à nous.



Boucle d'oreille d'après un portrait de femme attribué à S. del Piombo. (Musée de Francfort-sur-Mein



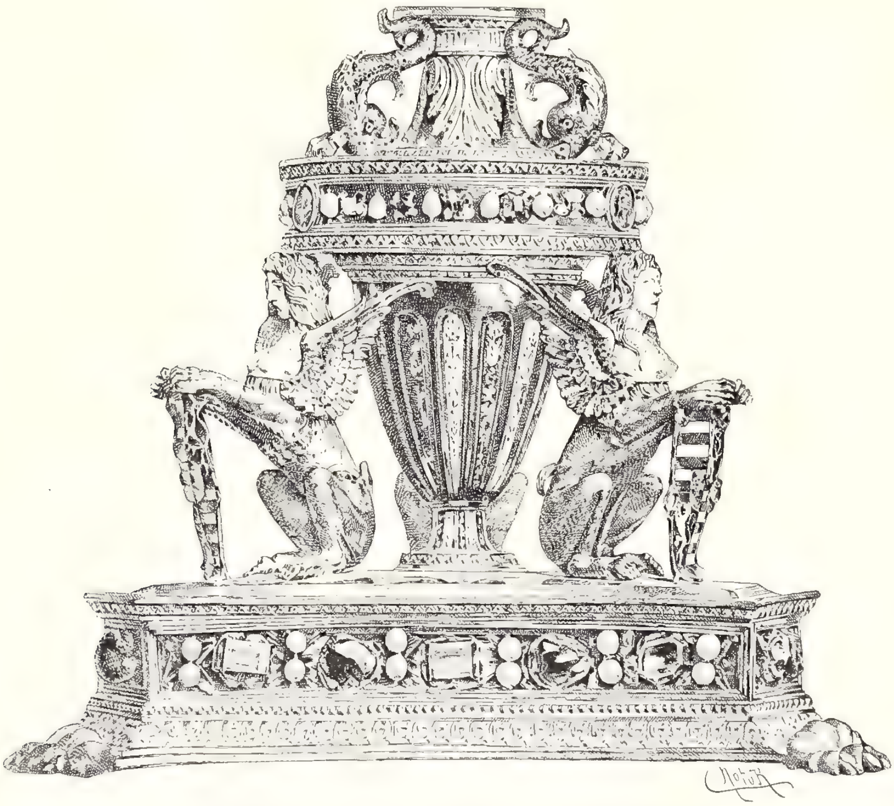
Médaille de Camelio. Par lui-même.

En dehors de Florence, où les bijoux étaient signés des noms d'Andrea Verrocchio, d'Antonio Pollajuolo, de Domenico Ghirlandajo, il n'y avait guère de ville de quelque importance qui ne comptât à cette époque un orfèvre fameux. Pérouse s'enorgueillissait d'avoir donné le jour à Cesarino Rossetti, qui eut l'honneur de travailler d'après les modèles de Raphaël (p. 234), et à Lautizio. A Bologne, le nom de Francia éclipsait tout autre (p. 733). A Venise, les da Sesto formèrent une dynastie aussi nombreuse que célèbre, qui demeura toutefois attachée plus longtemps qu'il ne convenait à la tradition gothique. Pour Milan, prononcer le nom de Caradosso, c'est évoquer non seulement le souvenir d'un artiste hors ligne, mais encore celui de l'armée d'orfèvres

1. Voy. Burckhardt, *Die Renaissance in Italien*, 2[e] édit., p. 371. — Labarte, *les Arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*. — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 222-224.

habiles qui le reconnaissait pour chef, et qui répandit en tous lieux la réputation des ateliers milanais; à côté de lui brillait l'émailleur Daniele Arcioni.

Le trait qui domine dans toutes ces créations, c'est un luxe intelligent; l'imagination de l'artiste et la perfection de la main-d'œuvre décuplent la valeur de la matière première; on n'admire pas moins la multiplicité des ressources mises en action. Les orfèvres ne se contentent pas en effet de parfaire leurs sculptures microscopiques au moyen de la ciselure et de la gravure : ils les enri-



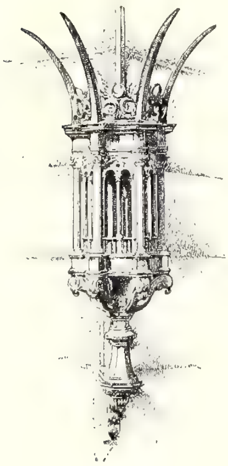
Soubassement du Calvaire de l'église métropolitaine de Gran.

chissent de nielles, d'émaux, de damasquinures (procédé employé en Italie dès le commencement du xv[e] siècle).

La FERRONNERIE, sacrifiée pendant quelque temps à la fonte en bronze, doit sa renaissance à l'initiative d'un artiste florentin et d'un artiste siennois, Niccolò Grosso, surnommé « il Caparra », et Cozzarelli (p. 513). Le chef-d'œuvre du Caparra, ce sont les quatre lanternes du palais Strozzi (mises en place le 16 novembre 1500; elles ne coûtèrent pas moins de 100 florins chacune, rien que pour la main-d'œuvre[1]). Accordons aussi un souvenir aux

1. Landucci, *Diario fiorentino*, p. 217.

porte-étendard et aux porte-torche, aux heurtoirs et aux clefs, aux différents ustensiles complétant la cheminée — chenets, landiers, pincettes, pelles, — bref à toutes ces merveilles du fini où excellaient les serruriers du temps.

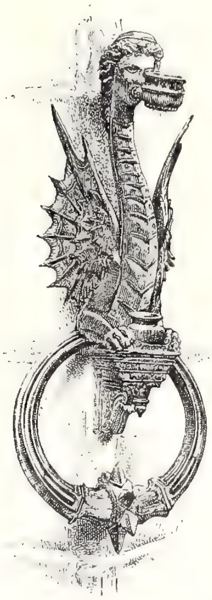


Lanterne
du palais Strozzi.

Les parades tendant de plus en plus à remplacer les mêlées sérieuses, ou plutôt les Italiens se retirant de plus en plus de la lutte en présence de soldats aguerris, tels que les Français, les Suisses, les Allemands, les Espagnols, les ARMES ne pouvaient manquer de devenir des objets de luxe plutôt que des engins de destruction. Le souci de la décoration, en un mot, l'emporta sur la destination pratique. Ce qu'étaient les armes de parade, on peut le voir et par les pièces qui sont parvenues jusqu'à nous et par celles qui figurent dans les sculptures ou les peintures du temps. Le casque était souvent une véritable pièce d'orfèvrerie, aux ornements les plus fantastiques ou les plus exubérants. Les artistes les plus habiles ne dédaignaient pas d'y mettre la main. A ce point de vue, les armuriers devinrent de plus en plus tributaires des orfèvres. Certaines formes toutefois, par exemple les épées connues sous le nom de langues de bœuf (en italien : « cinque dea ») ou les dogasses, jurent par leur lourdeur avec l'élégance qui dominait partout ailleurs[1].



L'Épée de Gaston de Foix.
D'après sa statue funéraire. (Musée de Brera.)



Porte-torche
du palais Strozzi.

1. Une épée aussi précieuse au point de vue de l'art qu'à celui de l'histoire, l'épée que le marquis J.-F. de Gonzague portait à la bataille de Fornoue, vient d'entrer au Louvre, grâce à l'initiative de M. Émile Molinier. Cette épée (reproduite dans le *Bulletin des Musées*, 1890, p. 341) a pour auteur l'artiste auquel on doit l'épée de César Borgia (gravée ci-dessus, p. 10-11),

La COUTELLERIE se transforme de son côté en une branche de l'art. On ne se contente pas de donner aux couteaux les formes les plus élégantes et les plus pures : on incruste les manches de pierres de couleur, par exemple de lapis-lazuli, d'émaux et surtout de nielles (Duchêne décrit une quinzaine d'épreuves tirées sur des manches niellés et représentant tantôt des arabesques, tantôt une tête de Méduse, tantôt des instruments de musique, ou encore le *Triomphe de Jules César*, le *Triomphe de Neptune*, l'*Histoire d'Holopherne*, etc.). Plus souvent encore, on grava ou incrusta sur les manches les armoiries des possesseurs. Quant aux lames, elles se couvrirent, comme les armures, de riches damasquinures (voy. les gravures de la page 32).

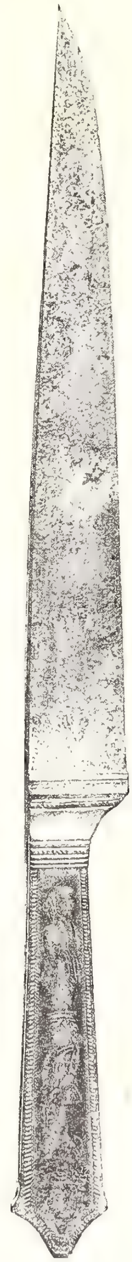


Épreuve tirée sur un manche de couteau niellé.

Avec la SCULPTURE EN BOIS nous touchons à l'art du MOBILIER.

Les meubles quittent de plus en plus les profils du moyen âge, tantôt trop rigoureusement architecturaux, tantôt trop fantaisistes, pour revêtir des formes à la fois aisées, amples et distinguées. Aux sièges fixes, richement sculptés ou incrustés, dans le genre des stalles, ou du trône de Julien de Médicis (attribué à Baccio d'Agnolo)[1], font pendant les fauteuils recouverts de velours, comme celui de Sixte IV dans la fresque de Melozzo da Forli, de Jules II ou de Léon X dans les portraits de Raphaël.

Pendant toute cette période, la polychromie était inséparable du mobilier. Tantôt on décorait les lits, les bahuts, les coffres et les tables de véritables tableaux à l'huile, tantôt on les enrichissait de précieuses sculptures et marqueterie en bois, dont le contrat conclu en 1488 avec l'ébéniste Niccolò Paoletti peut donner une idée (*Il Buonarroti*, 1887, p. 403).



Couteau niellé du XVI^e siècle. (Collection Spitzer.)

La MARQUETERIE continua pendant cette nouvelle étape à captiver la faveur des amateurs en même temps qu'à s'enorgueillir de la participation d'artistes véritablement éminents; les uns architectes célèbres, tels que les Majano, les San Gallo, Baccio Pontelli, Baccio d'Agnolo; les autres, dessinateurs du goût le plus pur, qui surent s'assurer l'immortalité dans cette technique si minutieuse : les Barile de Sienne (p. 226), Fra Giovanni de Vérone

le mystérieux Ercole, dans lequel on a cru d'abord reconnaître Hercule de Pesaro, mais qui, d'après une découverte récente de M. Yriarte, est identique à Ercole dei Fideli de Ferrare.

1. BIBL. : *L'Art*, 1880, t. I, p. 9-10. — Schütz, pl. 96-98.

(p. 296), Fra Damiano de Bergame (p. 300) et Fra Raffaello de Brescia († 1539).

En passant en revue, dans notre précédent volume (p. 708-709), quelques-uns des modèles, si parfaits, de la marqueterie conservés en Ombrie, et entre autres les stalles de la basilique inférieure de Saint-François, à Assise, exécutées en 1471 (et non en 1451 comme une erreur d'impression nous l'a fait dire) par Apollonio de Ripatronsone, et celles de l'église Saint-Pierre à Pérouse, exécutées en 1472, nous y avons constaté la franchise du travail, l'élégance des contours, la sobriété du modelé.

La nature morte, encore inconnue aux peintres, fait de bonne heure son apparition chez les artistes en marqueterie. Des vues d'édifices forment le fond de la décoration des stalles de la cathédrale de Parme, exécutées en 1473.

Cependant, dès le dernier tiers du XV$^e$ siècle, une tendance fâcheuse commençait à se faire jour. Dans la porte de la salle de l'Horloge, au Palais Vieux de Florence (p. 484), Benedetto da Majano eut l'idée de se servir, pour dessiner les portraits de *Dante* et de *Pétrarque*, non de morceaux juxtaposés et s'emboîtant les uns dans les autres, comme dans les jeux de patience, mais de lamelles longues et flexibles qu'il courba et tordit en tous sens. Le désir de se rapprocher de la peinture et de fondre davantage le modelé lui dicta ces innovations que je n'hésite pas à qualifier de déplorables.

Domenico d'Antonio Indivino de San Severino[1] fit à son tour usage dans les stalles de la basilique supérieure de Saint-François d'Assise, terminées en 1501, tantôt d'acides donnant au bois une coloration plus claire ou plus foncée, tantôt de hachures remplies soit d'un mastic noir, soit de fragments de bois; c'étaient là des procédés aussi peu loyaux que celui imaginé par Benedetto da Majano.

En faisant intervenir les bois de couleur, Fra Giovanni de Vérone († 1525) enrichit la marqueterie de ressources aussi fécondes que dangereuses. S'il faut applaudir à son innovation lorsqu'il se borne à composer des bouquets ou des vues d'édifices, il faut la condamner sans hésitation lorsqu'il s'efforce de composer de véritables tableaux; on ne saurait trop protester contre une telle confusion des genres, contre une telle perversion du goût[2].

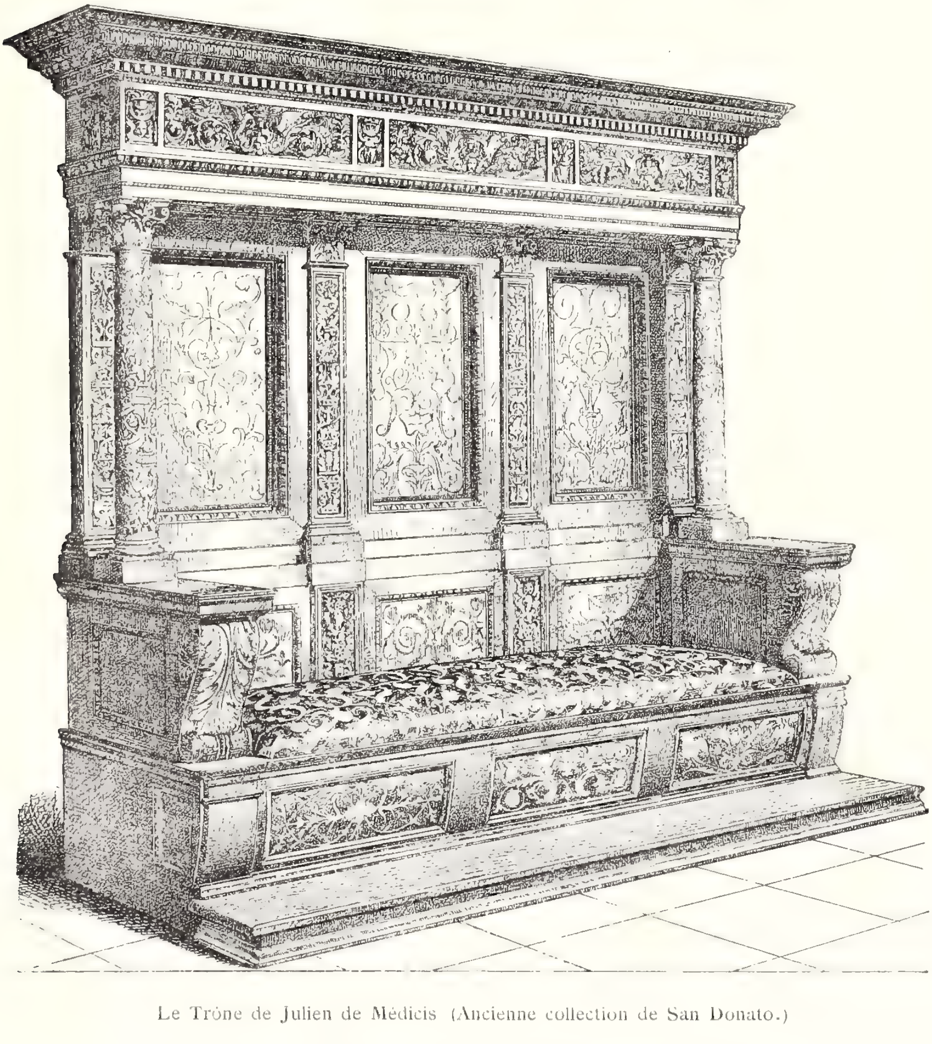
Les portes des Stances du Vatican, exécutées par Giovanni Barile sous la direction de Raphaël, gardent un juste milieu. On y voit des édifices, des

1. Cet artiste, qui cultivait la peinture en même temps que la marqueterie, est en outre l'auteur des belles incrustations de la cathédrale de San Severino. Il mourut en 1502 (Ricci, *Memorie storiche... della Marca di Ancona*, t. I, p. 236).

2. Dans les stalles de la cathédrale de Sienne (exécutées à l'origine pour le couvent de Monte Oliveto Maggiore), le goût de la nature morte d'un côté, des vues d'architecture de l'autre, a fait de sensibles progrès. Ces stalles, exécutées par Fra Giovanni vers 1505, sont ornées de « tarsie » représentant des édifices, des ustensiles religieux (calices, ostensoirs, bénitiers), des oiseaux, un lièvre assis dans un paysage, etc. On y voit en outre les portraits d'un pape et d'un saint. Elles n'ont rien de décoratif, quoique exécutées avec soin, et jurent avec les magnifiques sculptures de bois qui leur servent d'encadrement.

instruments de musique, le poète Barabal assis sur un trône placé sur un éléphant, etc.

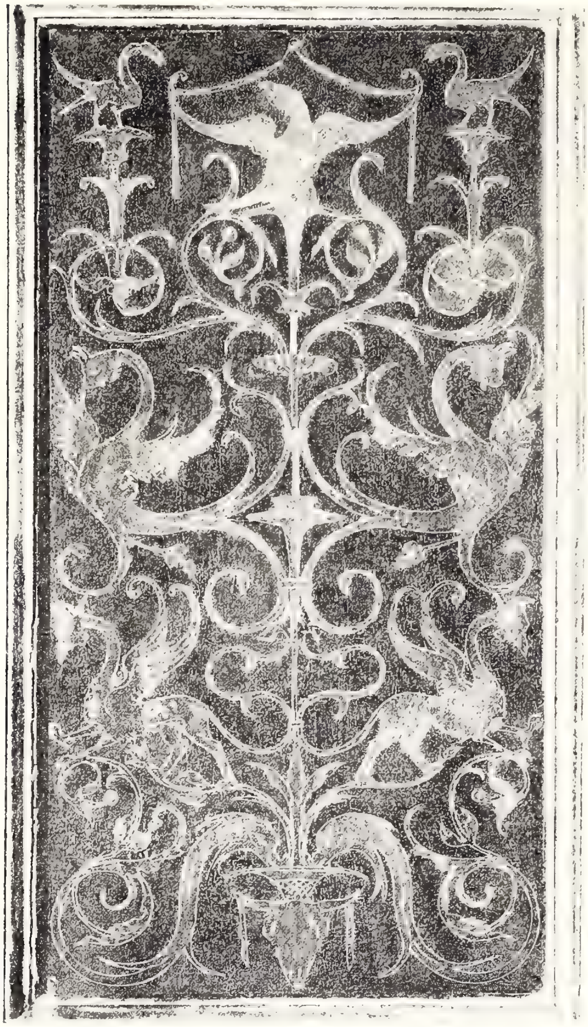
Nous ne saurions passer en revue les innombrables monuments de cette époque qui existent encore dans les églises d'Italie. Qu'il nous suffise de dire que nous sommes désormais placés entre une recherche exagérée des effets



Le Trône de Julien de Médicis (Ancienne collection de San Donato.)

propres à la peinture et une dégénérescence de plus en plus grande de l'ornementation. Fra Damiano de Bergame († 1549), dont le P. Marchese a retracé la vie avec tant d'éloquence, compose de vrais tableaux, animés par de nombreuses figures, par une riche végétation; il s'essaye même dans la perspective aérienne. Telles sont les portes qu'il a exécutées pour Saint-Pierre de Pérouse (1535) : elles représentent l'*Annonciation*, l'Adoption de Moïse par la fille de Pharaon, les têtes de saint Pierre et de saint Paul, posées sur une sorte de coffret. Il n'était pas de voie plus dangereuse.

La marqueterie, si intimement liée à la sculpture en bois, nous servira de transition pour passer de l'ornementation en relief à l'ornementation plane, des branches qui relèvent de la sculpture à celles qui relèvent de la peinture.



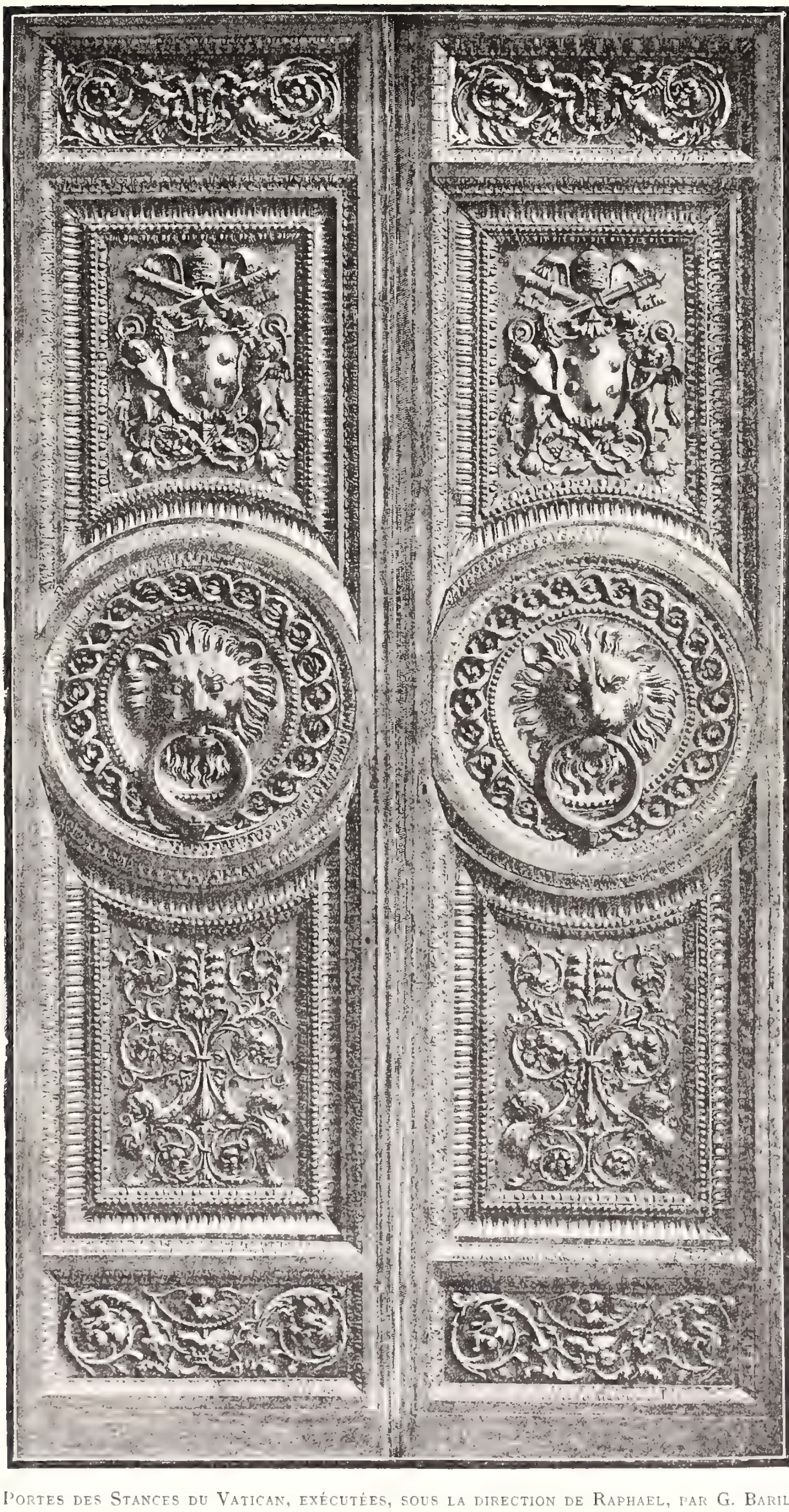
Marqueterie en bois exécutée par les del Tasso.
(Cathédrale de Pérouse.)

Nous commencerons, comme de raison, par la MINIATURE, qui a l'avantage de nous offrir, dans sa spontanéité et sa fraîcheur natives, l'œuvre de l'artiste créateur.

Cet art, si florissant pendant la Première Renaissance (voy. t. I, p. 697-704), compte, vers la fin du XV$^{e}$ siècle et le commencement du XVI$^{e}$, quatre grands noms qui en marquent l'apogée : les Florentins Attavante, Gherardo et Monte, le Milanais Antonio da Monza. Poursuivant la voie inaugurée par l'éminent Francesco d'Antonio del Cherico (t. I, p. 700-701), ces maîtres s'efforcèrent de donner à leurs miniatures un caractère plus décoratif et de fondre plus intimement la partie figurée avec la partie ornementale.

Attavante, fils de Gabriello di Vante, naquit à Florence en 1452. Dès 1483, sa réputation était assez solidement établie pour que Thomas James, évêque de Dol, lui confiât les miniatures de son *Missel* (aujourd'hui conservé dans le trésor de la cathédrale de Lyon[1]). Plusieurs années durant, il travailla simultanément pour le duc d'Urbin et le roi de Hongrie, au souvenir duquel son nom est indissolublement lié. En 1494, il se

1. L. Delisle, *Le Missel de Thomas James, évêque de Dol* (extr. de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1882). — *La Renaissance au temps de Charles VIII*, p. 194.



Portes des Stances du Vatican, exécutées, sous la direction de Raphael, par G. Barile.

chargea d'enluminer, pour Clemente Seringi, un *Traité* de saint Thomas d'Aquin et une *Bible*, que M. Milanesi identifie à celle dont Jules II fit présent au roi de Portugal, et qui se trouve aujourd'hui à l'abbaye de Belem. En 1500, il reçut du chapitre de la cathédrale de Prato la commande des miniatures de deux *Antiphonaires*. De 1508 à 1511, enfin, Attavante travailla pour l'œuvre du dôme de Florence. Les miniatures qu'il peignit à son intention trahissent la décadence et peuvent passer pour des œuvres de vieillesse. A partir de 1511 on perd toute trace de l'habile miniaturiste.

Attavante était un artiste laborieux, plutôt que spirituel et brillant; mais à l'occasion il savait s'élever plus haut que n'importe qui. Certaines de ses figures égalent par la dignité et l'ampleur celles de D. Ghirlandajo, ce qui n'est pas peu dire.

Gherardo, fils du sculpteur florentin Giovanni di Miniato, surnommé Fora (t. I, p. 106), naquit en 1445 et mourut en 1497. Il se voua de bonne heure à l'enluminure des manuscrits, ainsi que ses deux frères Bartolommeo (1442-1492), dont on ne possède plus aucun ouvrage, et Monte (1449-1529), dont nous reparlerons ailleurs. Les Médicis, le duc d'Urbin, le roi Mathias Corvin l'employèrent simultanément. La Bibliothèque Laurentienne possède de lui le premier volume d'un *Missel* ayant appartenu à la cathédrale de Florence. M. Milanesi lui attribue en outre un *Cérémonial* de la Bibliothèque du Vatican (fonds Ottonien, n° 501) et l'*Homère* de la Bibliothèque de Naples, avec le portrait de Pierre de Médicis (reproduit t. I, p. 317). Gherardo cultivait en même temps la mosaïque.

Fra Antonio da Monza (peut-être identique à l'Antonio da Monza qui remplissait en 1456 les fonctions de massier de la corporation des peintres de Padoue) appartenait à l'ordre des Franciscains. Il doit sa réputation à la superbe miniature qui servait autrefois de frontispice au *Missel* d'Alexandre VI et qui a échoué à Vienne dans la Collection Albertine. Cette pièce capitale, où l'influence de Léonard éclate dans plusieurs figures, contient, sous une richissime arcade, la Vierge et les apôtres attendant la *Descente du Saint-Esprit*. Dans la bordure, l'artiste a essayé, mais en vain, de fondre en un tout harmonieux les motifs classiques et les motifs empruntés à la nature, les sirènes, les candélabres, les trophées, les branches d'oranger, les pampres, les paons, les hiboux, etc. L'accumulation des détails et le manque d'échelle (le paon n'atteint pas à la taille d'une feuille de vigne, etc.) produisent un effet assez discordant.

La Renaissance, avec son exquise entente des lois de la décoration, semblait appelée à régénérer la MOSAÏQUE, qui se recommandait à elle par les souvenirs de l'antiquité plus encore que par ceux du moyen âge. Elle lui témoigna en effet un réel intérêt : Laurent le Magnifique, ce grand initiateur, ne négligea rien pour la remettre en honneur. Mais, pour aboutir, de telles évolutions

ont besoin d'être longuement préparées : les artistes florentins (Alesso Baldovinetti, David et Domenico Ghirlandajo, Gherardo et son frère Monte, etc.)



Frontispice du Bréviaire de Mathias Corvin, par Attavante. (Bibliothèque du Vatican.)

employés par le Magnifique connaissaient mal la technique des incrustations; ceux de Venise étaient, au contraire, trop pénétrés des traditions byzantines. Les résultats obtenus laissèrent donc beaucoup à désirer; ici on abusa des tons

conventionnels du moyen âge[1], l'or, l'azur, le pourpre, alors qu'il fallait revenir à la coloration à la fois claire et chaude de l'antiquité; ailleurs on copia servile ment les fresques ou les tableaux (un mosaïste dessinant lui-même ses cartons, comme le Vénitien Francesco Zuccati, passait dès lors pour un prodige), au lieu de les traduire avec une entière indépendance, dans cette langue sonore et harmonieuse propre aux mosaïstes de Pompéi.

Comme par le passé, la PEINTURE SUR VERRE s'enorgueillit du concours des peintres les plus éminents. A Florence, Baldovinetti, Domenico Ghirlandajo, le Pérugin, Filippino Lippi, à Bologne, Francesco Cossa, à Venise, les Vivarini, composèrent des cartons de vitraux. Malgré la popularité dont elle jouissait à cette époque, malgré son importance, cette branche de l'art attend encore son historien. Nous essayerons, dans notre prochain volume, d'en retracer les vicissitudes, en groupant quelques œuvres particulièrement caractéristiques autour des productions d'un illustre artiste français — Guillaume de Marcillat, — dont l'initiative a assuré à la peinture sur verre italienne une longue série de triomphes.

Parmi les auxiliaires de la Renaissance, la CÉRAMIQUE, comme nous l'avons montré dans notre précédent volume, est la dernière venue. Elle attendit longtemps avant de suivre l'essor des autres branches de l'art. Mais vers l'aube du siècle nouveau il n'y en eut aucun qui incarnât plus complètement la passion de la Renaissance pour la polychromie. On peut voir dans la récente publication de M. Agnani[2] comment, des tons ternes et boueux, les céramistes de Faenza passèrent aux associations les plus soutenues et les plus brillantes (jaunes et bruns, bleus et rouges), véritables feux d'artifice. En même temps les formes gagnaient en légèreté et en élégance.

Je me bornerai, dans le présent volume, à passer en revue les principales manifestations qui ont précédé l'épanouissement de la céramique italienne vers le début du XVI[e] siècle.

Dans l'église San Petronio de Bologne, le pavage de la chapelle Marsili, daté de 1487 et sorti des ateliers de Faenza, s'impose à notre attention par son étendue (il comprend plus de mille carreaux) et par une exécution des plus fines. Renonçant à obtenir la symétrie si chère à leur temps, les auteurs ont traité chaque carreau comme un tout indépendant : des portraits, des animaux, des fleurs, des devises, des entrelacs, des figures géométriques, en font les frais. Seul le coloris sert à donner de l'unité : il se compose d'un trait bleu, avec

1. Notons cependant que les mosaïques de Michel Giambono, dans la basilique de Saint-Marc de Venise (*Nativité de la Vierge*, *Présentation de la Vierge au temple*, etc.), avec des motifs d'architecture vénitienne, un paon et divers ornements pittoresques, ont déjà une grande liberté de mouvements.

2. *Le Ceramiche e Majoliche faentine*. Faenza, 1889.

des ombres bleues, et d'accessoires teintés d'ocre, de jaune, de vert clair ou de violet.

Dans une autre église de Bologne, à San Giacomo Maggiore, l'auteur du pavage de la chapelle des Bentivoglio (entre 1487 et 1491) s'est inspiré de modèles orientaux et a emprunté à des faïences ou à des tapis persans ses feuilles ou ses rosaces qui se détachent en bleu turquoise, en jaune clair, en vert clair, en violet, sur un fond d'émail blanc.



Pavage du couvent de S. Paolo, à Parme. (D'après M. E. Molinier.)

Le pavage d'une des salles du couvent de San Paolo à Parme (aujourd'hui au Musée de cette ville) comprend une série de bustes, de sujets mythologiques, de sujets de genre, même de caricatures, des ornements de toutes sortes. Le coloris se compose d'un dessin bleu à fond blanc avec de larges teintes de jaune, de bistre, de violet ou de vert clair[1].

A Venise, le pavage, aujourd'hui détruit, de l'église Santa Elena, exécuté avant 1480, contenait les armoiries des Giustiniani, des devises et des emblèmes. La fabrication des faïences était assez prospère dans cette ville pour faire l'objet d'exportations considérables jusqu'en Angleterre.

Il reste à signaler le pavement d'une des chapelles de l'église Sainte-Marie du Peuple à Rome, de la fin du xv^e siècle. Ces carreaux, de forme hexagonale, au nombre de plus de 1500, ont pour ornements les armes des della Rovere, écartelées de celles de la famille royale de Naples, des rosaces et des feuilles imitant des plumes de paon.



Pavage du couvent de S. Paolo, à Parme. (D'après M. E. Molinier.)

Au Musée de South Kensington, une plaque datée de 1489, représentant la *Vierge et l'Enfant*, est déjà d'une telle beauté que M. Fortnum en attribue le dessin à Melozzo da Forli, ce grand peintre.

On peut encore citer une plaque avec le même sujet et la date de 1492[2], un plat de l'ancienne collection Davillier, aujourd'hui au Musée céramique de Sèvres, avec la date de 1498, représentant cinq personnages debout, en costumes mi-antiques, mi-renaissance, puis un petit temple, avec un autel allumé et une femme agenouillée, au fond un paysage.

On voit par ces derniers exemples que l'usage s'était introduit de représenter sur les plats de véritables sujets de tableaux : de là aux copies de tableaux ou

1. Molinier, *la Céramique italienne au XV^e siècle*. Paris, 1888. — Le même : *Venise*; p. 128-181.

2. Publié par M. Darcel, *Recueil de Faïences italiennes*, pl. XIV.

d'estampes, si largement représentés dans la céramique du XVI^e siècle, il n'y avait qu'un pas.

La VERRERIE, depuis longtemps l'apanage de Venise, mit au jour des séries de vases, de lustres, de miroirs, qui n'avaient rien à envier à l'orfèvrerie pour la délicatesse des formes et l'éclat des couleurs.

Dans l'ÉMAILLERIE, Florence et Milan citaient avec orgueil, l'une les travaux de Pollajuolo, l'autre ceux de Daniele Arcioni. On trouvera dans l'ouvrage de Labarte et dans un mémoire de Piot, toutes les informations désirables sur les productions de ces deux artistes[1].

L'ART TEXTILE l'emporta peut-être encore sur ses congénères. L'Italie, dit M. Lefébure, était devenue le pays le plus avancé dans l'industrie des tissus : depuis la Sicile jusqu'à Gênes, Milan et Venise, chaque ville avait ses ateliers où l'on travaillait habilement le lin, le coton et surtout la soie.

Pour la BRODERIE, il n'était procédé qui ne fût mis en usage, depuis les ornements en perles de couleur jusqu'aux grandes pages décoratives, les chapes, les devants d'autel, etc. Si pour les étoffes brochées, qui faisaient la richesse de Florence, de Lucques et de Venise, on s'en tint longtemps aux motifs orientaux (ramages, écussons, animaux fantastiques), pour les broderies à la main on demanda des modèles aux artistes le plus en vue (p. 34). Raffaellino del Garbo se fit en quelque sorte une spécialité des patrons destinés aux ornements d'église.

Dans notre précédent volume, nous avons poussé l'histoire de la TAPISSERIE jusqu'à la fin du XV^e siècle et nous avons vu combien d'ateliers avaient surgi de toutes parts, au nord et au centre de la péninsule. Au début du XVI^e siècle, la production se ralentit sensiblement : les ateliers de Ferrare, de Mantoue, de Florence, de Venise ou languissent ou disparaissent; seul celui de Vigevano s'affirme par une création monumentale, les *Douze Mois*, exécutés pour le maréchal de Trivulce.

Ce n'est pas que les productions de la haute lisse fussent tombées en défaveur, bien au contraire : les amateurs trouvaient tout simplement plus commode et plus économique d'envoyer dans les Flandres, pour les y faire reproduire en tapisserie, les cartons composés en Italie même. Tel fut le parti auquel Léon X s'arrêta pour les tapisseries de Raphaël (p. 764).

Nous verrons, dans la suite de ce travail, quel essor la tapisserie italienne prit à partir du second tiers du XVI^e siècle.

1. *Les Arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance.* — *Le Cabinet de l'Amateur*, 1863-1864.

La DENTELLE, un des nombreux procédés empruntés par les Italiens aux Orientaux, ne fit son apparition que vers la fin du XV[e] siècle; mais dès cette époque les galères vénitiennes transportèrent partout ces merveilleux produits où les fils d'or et d'argent se mariaient à la soie[1].

---

Essayons de caractériser, au moment de clore l'histoire de l'Age d'Or, le travail énorme réalisé durant le demi-siècle qui s'étend de l'avènement de Laurent le Magnifique à la mort de Léon X, de l'apparition de Bramante et de Léonard de Vinci à la mort de Raphaël.

Les événements se sont précipités : en quelques lustres, des tâtonnements des Primitifs, la Renaissance italienne a passé aux suprêmes triomphes. L'apparition d'une pléiade d'hommes de génie, les plus grands artistes qui eussent surgi depuis Phidias et Apelles, a hâté la maturation, en même temps que tous, jusqu'aux plus obscurs travailleurs, s'efforçaient de mettre dans leur œuvre « quelque chose d'eux-mêmes, leur monogramme ou leur marque, leur signature, leur empreinte, très différents sur ce point de ces pieux tailleurs d'images dont le ciseau a creusé les pierres de nos cathédrales ou de ces Primitifs qui se faisaient de leurs tableaux un moyen de salut[2] ».

Partout et jusque dans les moindres manifestations de l'art décoratif, se font jour une souplesse et une aisance, une ampleur, une grâce, une harmonie, une éloquence, inconnues aux générations précédentes et dont les époques suivantes ne perdirent que trop tôt le secret. Le moyen âge et les Primitifs, alors qu'ils parvenaient à animer la matière rebelle, sacrifiaient la recherche de la beauté à celle du caractère; au XVII[e] siècle, l'École de Bologne et ses congénères placèrent de leur côté les formules académiques au-dessus de l'expression de la vie. L'idéal de l'Age d'Or, large et sublime comme celui de l'Antiquité, comprenait au contraire assez de vérités relatives, assez de traits régionaux ou individuels, pour prêter à ses créations les apparences de la vie, et assez d'éléments généraux et absolus pour intéresser, assez de hautes aspirations pour séduire

1. Mme Bury Palliser, *Histoire de la Dentelle*, p. 41 et suiv. — M. Seguin, par contre, affirme que « l'origine de la dentelle n'est pas antérieure au milieu du XVI[e] siècle » (*la Dentelle*; Paris, 1875, p. 10). D'après M. Lefébure, la plus ancienne mention, aujourd'hui connue en Italie, de la dentelle aux fuseaux, se trouve dans le partage fait à Milan, en 1493, entre Angelo et Ippolita Sforza Visconti. On y voit « una binda lavorata a poncto de doii fuxi per uno lenzolo » (une bande travaillée à point de douze fuseaux pour une bordure de drap). Le même document mentionne un « punto a redexalo », un point sur réseuil. M. Lefébure ajoute que le plus ancien tableau peut-être qui montre de la dentelle est un portrait de dame, par Carpaccio, au Musée de Venise. (*La Broderie et les Dentelles*. Paris, Quantin, p. 182, 196, 255. Cf. Molinier, *Venise*, p. 271.)

2. J'emprunte cette définition à l'éloquent et suggestif ouvrage de M. Ferdinand Brunetière : *l'Évolution des Genres* (t. I, p. 39).

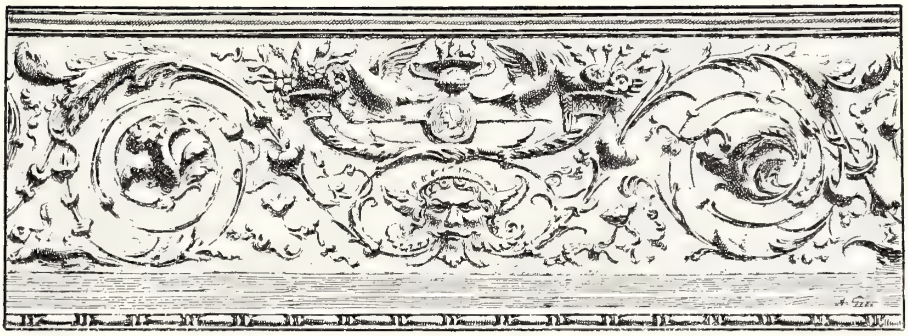
à jamais l'humanité entière. On vit paraître tout ensemble des réalistes qui savaient s'élever à la beauté et des idéalistes qui mirent au jour des portraits étourdissants de réalité.

La conception de l'art, telle qu'elle se présentait à l'esprit des contemporains de Michel-Ange et de Raphaël, était à la fois la plus désintéressée et la plus féconde : fidèles à la doctrine de Platon, qu'il faut sans cesse invoquer quand on parle de Renaissance, ils considéraient les artistes, sans aller toutefois jusqu'à les faire monter dans une chaire de morale, comme des facteurs essentiels de l'éducation publique. Fidèles, d'autre part, au principe même de la civilisation, ils s'efforçaient de tenir compte des leçons du passé tout en y ajoutant leur part d'émotions ou leur part de progrès. Ils rêvaient, ces cosmopolites généreux, de s'élever assez haut pour unir tous les peuples dans une foi commune, la foi dans la science, la foi dans la poésie, la foi dans la beauté; de même que Jules II avait ouvert à la chrétienté entière le nouveau Saint-Pierre de Bramante, de même ils s'efforçaient d'ouvrir aux représentants des races les plus variées le *Parnasse* ou l'*École d'Athènes*. Devant les revendications des nationalités et le débordement du particularisme, qui sont le fléau de notre époque, on se plaît à croire, en contemplant les chefs-d'œuvre de l'Age d'Or, que la poursuite d'un idéal commun à tous les peuples et à tous les siècles n'est pas seulement une chimère et une utopie.



Jupiter traîné par deux aigles.
Revers de la médaille du cardinal Alidosi.

# TABLES



Frise tirée du tombeau d'Ascanio Sforza, par Andrea Sansovino.
(Église Sainte-Marie du Peuple à Rome.

# TABLE DES GRAVURES

## INSÉRÉES DANS LE TEXTE

# TABLE

## DES PLANCHES HORS TEXTE

# TABLE ALPHABÉTIQUE

## DES MATIÈRES ET DES NOMS CONTENUS DANS CE VOLUME[1].



1. Les noms propres de personnes sont imprimés en caractères romains, les noms de lieux en *italiques* et les noms communs en PETITES CAPITALES.

La lettre G placée entre parenthèses (G) indique que la page visée contient une gravure.

Pour les prénoms on a adopté autant que possible la forme italienne : il faudra donc chercher Augustin à Agostino, Jean à Giovanni, Pierre à Pietro. — Les artistes qui ne sont connus ou qui ne sont désignés d'habitude que par leur prénom joint au nom de leur patrie seront classés au nom de cette dernière : Messine (Antonello de), Sienne (Agostino de), etc.

La liste des monuments de chaque ville contient d'abord les édifices religieux rangés dans l'ordre alphabétique, en commençant par la cathédrale, puis les édifices civils.

On a ajouté à l'index de ce second volume les noms des principaux personnages, soit mythologiques, soit historiques, représentés en sculpture, en peinture ou dans les autres branches de l'art.

B

## C

D



E



F

## N



## O

## T

## U



## V

W



X



Z

# TABLE DES CHAPITRES

TABLES.





Médaille d'Andrea Riccio, par lui-même.

PARIS. — TYPOGRAPHIE LAHURE, 9, RUE DE FLEURUS.